فِكْرٌ وَفن

١٢

عَجِبْتُ لِمَنْ يَقْنَطُ
وَمَعَهُ الإِسْتِغْفَار

عليُّ بن أبي طالِب

ICH WUNDERE MICH

ÜBER JEMANDEN,

DER VERZWEIFELT,

OBSCHON ER

UM VERZEIHUNG BITTEN DARF.

ALI IBN ABI TALIB

العدد الثانى عشر ١٩٦٨ العام السادس

يصدرها: البرت تايلا و اناماری شیمل

الفهرست

٦ ڤرنر هايزنبرج: صورة الطبيعة عند جوته وعلاقتها بالعلم الطبيعى المحدث
Werner Heisenberg, Das Naturbild Goethes und die modernen Naturwissenschaften

١٦ بعض اشعار لسعدى الشيرازى

١٧ محمد مصطفى: صور من مدرسة بهزاد فى المجموعات الفنية بالقاهرة
Mohammad Mostafa, Bilder aus der Schule Bihzads in ägyptischen Kunstsammlungen

٣٥ جونتر ايش: النمر «يوسف». تمثيلية اذاعية
Günter Eich, Der Tiger Jussuf. Hörspiel

٤٧ الفنون الإسلامية فى برلين الشرقية
Islamische Kunst im östlichen Berlin

٥٥ غلام على همايون: المدن الإيرانية فى اللوحات الأوروبية
Ghulamali Homayoun, Persische Städte in europäischen Darstellungen

٦٦ شهور السنة فى الشعر و التصوير
Die Monate in Poesie und Bild:

٧٠ راينهارد مولر ميليس: شهور العام فى لوحات انطون كرايكر
Reinhard Müller-Miles, Die Monatsbilder von Anton Krejcar

يقدم الناشر ودار النشر شكرهم لكل من شرفهم بمعونته فى إعداد هذا العدد
وبدون مساعدتهم كان من المحال ان تحصل هذه المجلة على شكلها الحالى الجميل
نناشدالقراء الكرام ان يداوموا فى ارسال معاونتهم وآرائهم القيمة ونحن لهم من الشاكرين

ترجمات: Dr. Muhammad Ali Hachicho, Köln; Dr. Arnold Hottinger, Beirut; Magdi Youssef, Bonn.

Nr. 12 1968 6. Jahr

FIKRUN WA FANN

Herausgeber:
Albert Theile und Annemarie Schimmel

الفهرست

٧٦ كلاوس هارتموت اولبرخت: الفن الحديث فى برلين
Klaus-Hartmut Olbricht, Moderne Kunst in Berlin

٨٠ مجدى يوسف: الفن و الالتزام عند حجازى
Magdi Youssef, Kunst und Engagement bei Hegazi

٨٣ محمد اقبال: مسجد قرطبة
Muhammad Iqbal, Die Moschee von Cordoba

٨٩ تاريخ · Chronik

٩٣ طلائع الكتب · Buchbesprechungen

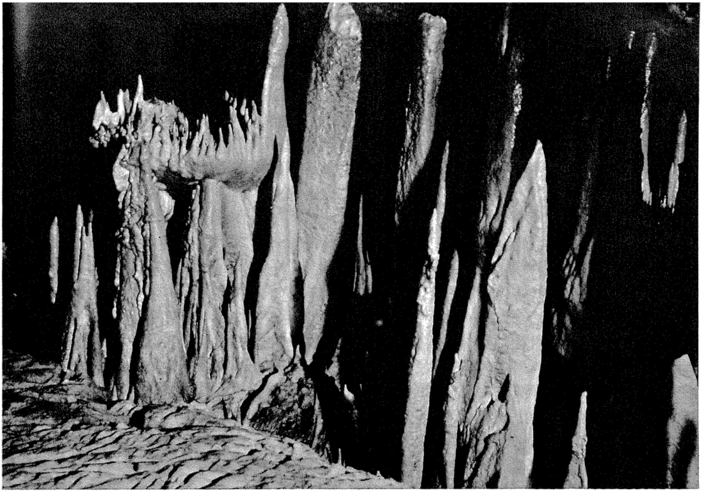
صورتا الغلافتين:

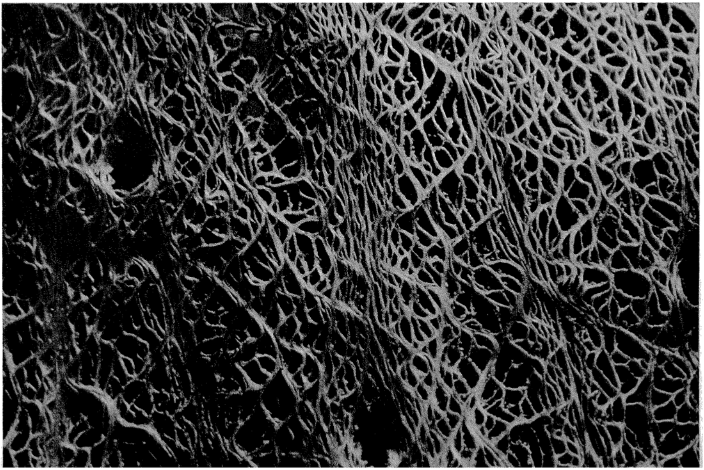
قبة المحراب الأوسط فى مسجد قرطبة
قبة الكنيسة التى شيدت فى القرن السادس عشر فى داخل جامع قرطبة.
أخذت كلتا اللوحتين عن كتاب:

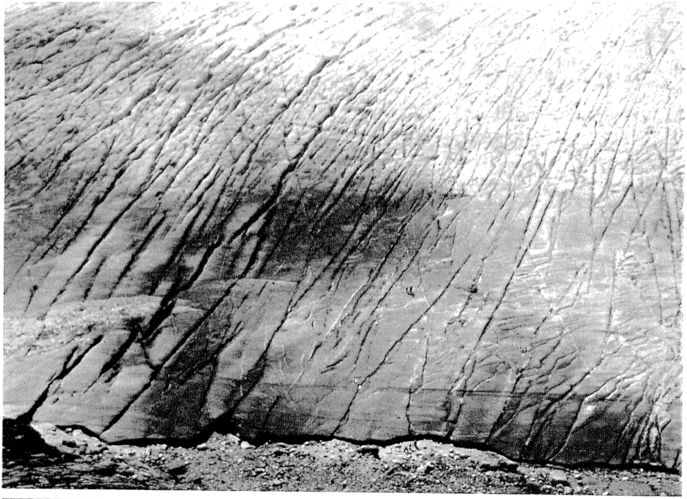
Spanien und seine Kunstschätze. Von Altamira bis zu den Katholischen Königen, Einleitung von F. J. Sánchez Cantón. Text von J. M. Pita Andrade.

نشكر دارنشر سكيرا لإعارتها لنا كليشيهات هاتين اللوحتين
Editions d'Art Albert Skira. Genf, 1967

دار النشر: Übersee-Verlag, Hamburg 36, Neue Rabenstr. 28, Bundesrepublik Deutschland
تظهر مجلة "فكر وفن" العربية موقتا مرتين فى السنة – الاشتراك: ١٥ مارك ألمانى. – النسخة الواحدة: ٨,٥٠ مارك ألمانى؛ ثمن الاشتراك المخفض للطلبة:
٧,٥٠ مارك المانى. – تقدم طلبات الاشتراك إلى دار النشر
تصنع الكليشيهات: Chemiegraphische Kunstanstalt Friedrich Heitgres, Hamburg
الطباعة: Druck: J. J. Augustin, Buchdruckerei, Glückstadt · فى سنة ١٩٦٨ بطرف © 1968 by Albert Theile
ادارة التحرير: Adresse der Redaktion: Albert Theile, CH 6314 Unterägeri, Zug, Switzerland







صورة الطبيعة عند جوته وعلاقتها بالعلم الطبيعي المحدث

بقلم ڤرنر هايزنبرج

يعود الموضوع الذى يعالج صورة الطبيعة عند جوته، وصلتها بدنيا علوم الطبيعة والتكنولوجيا، إلى العهد الذى بدأ يحاول فيه هذا المفكر أن يفهم الطبيعة، بل أنه يرجع إلى نظريته الخاصة فى الطبيعيات؛ ولا غرابة، فقد عاش جوته بنفسه بداية عصر التكنولوجيا والعلم الطبيعى الذى نعيشه نحن فى يومنا هذا.

وما أكثر ما عولج هذا الموضوع، ليس من جانب جوته وحده، بل من لفيف كبير ممن عاصروه، وجاءوا بعده، فلاسفة كانوا أو علماء.

ونحن ندرك، منذ عهد بعيد، أهمية الدور الذى لعبته هذه المعضلة فى حياة جوته، كما ندرك أن كثيرا من أمور عالم اليوم، ستصبح عرضة للشك والريبة، لو أننا قسنا مكاسبنا العلمية والتكنولوجية بما طالب به فارسنا فى هذا الميدان. زد على أنه كثيرا ما أشير إلى مدى حساسية جوته بازاء الهوة بين نظريته فى الألوان، ونظرية نيوتن، المعترف بها آنذاك على أوسع نطاق، فى البصريات؛ حتى أن هجومه على نيوتن كان يصطبغ أحيانا بالتعصب وعدم الموضوعية. كما لوحظ أن نقده للرومانسية، وإعراضه أساسا عن الفن الرومانسى إنما يدل على وجود ثمة علاقة باطنة بين ذلك النقد وتهجمه على العلم الطبيعى السائد فى ذلك الوقت.

وقد طرحت هذه المشكلة مرارا وتكرارا على بساط البحث، ودرست من جميع وجهات النظر، وسلطت عليها الأضواء من مختلف الزوايا، حتى لم يعد هناك ما يمكن أن يقال، ولم يبق أمام العالم إلا أن يأخذ هذه الآراء التى سبق إعلانها، ويحاول دفعها قليلا إلى الأمام، بعد أن يتحقق منها فى ضوء آخر تطورات العلوم الطبيعية والتكنولوجية. وهذا هو موضوع بحثنا اليوم.

ونحن — منذ البداية — لا نبغى أن نصير فريسة للتشاؤم، كما هو الحال عند كارل ياسبرز، حين قال أن جوته لم يعد لديه ما يقوله لنا بعد أن عزل نفسه عن عالم التكنولوجيا الصاعد، وبذا لم يدرك واجبه فى الحياة .. واجب مواصلة السعى للبحث عن طريق الانسان .. كلا .. نحن لا نريد أن نذهب مذهب ياسبرز، بل دعنا نفسح الطريق لجوته، ونسمح لآرائه بالنفاذ، ونواجه بها عالم اليوم، لاسيما وأنه ليس لدينا ما يدعونا لمثل هذا التشاؤم.

مضى تطور العالم خلال الأعوام المائة والخمسين التى مضت، منذ أن كان جوته يؤلف الأشعار فى ڤايمار ويجرى البحوث حول الظاهرة الأولية لنشأة الألوان، على نحو يختلف اختلافا بينا عما كان يتمناه. إلا أنه يجدر بنا أن نجابه أشد نقاد عصرنا، قائلين لهم أن الشيطان الذى ارتبط معه فاوست بذاك الرباط الخطير، لم يتمكن بعد من الاستيلاء على العالم بصفة نهائية. ومهما كان الأمر، فلنتناول مرة أخرى تلك الخلافات التى احتدت فى الماضى، لننظر إليها بعيون الحاضر.

تكون بداية فهم الطبيعة وتأملها عند جوته بالانطباع الحسى المباشر. أى ليس عن طريق الأجهزة التى تنتخب ظاهرة

* محاضرة ألقاها العالم الألمانى الكبير أمام المجمع الرئيسى لجمعية جوته فى ڤايمار عام ١٩٦٧.

ص ٤ و ٥:
منظر طبيعى على شكل الشمعدان فى أحد المغارات فى المانيا. تصوير: Herbert W. Franke
عروق شبكية فى لحاء شجرة. تصوير: Hermann Ober
شطر من نهر جليدى. تصوير: Jean Willmer
انعكاسات على سطح النهر. تصوير: Jean Willmer
عن كتاب يوليانه روه: Juliane Roh, Abstrakte Bilder der Natur. F. Bruckmann Verlag, München 1960.

جزئية، وتقوم بتسجيلها، بل بواسطة لقاء مباشر بين أحداث الطبيعة وحواسنا فى حرية وانفتاح.

دعنا نختار أية موضع كان من الفصل الذى يعالج فسيرلوجية الألوان عند جوته. هنا — مثلا — يؤدى انحدار المؤلف على كتلة مغطاة بالثلج، فى إحدى أمسيات الشتاء، إلى هذه الملاحظات: «إذا أمكن أثناء النهار، ولون الثليج يميل إلى اصفرار، مشاهدة الظلال، وقد أخذت من البنفسج بعض لونه المختار، لوجب أن توصف — الحين — هذه الظلال، بأنها فى حكم الأزرق الباهر، أما البقاع التى يغطيها الضياء فينعكس منها لون أصفر وضاء.

حتى إذا ما شارفت الشمس، فى آخر طوافها، على الغروب، اكتسى الكون من حولى بلون قرمزى بديع للغاية، تحت أشعة زادها تجمع البخار رهافة على رهافة .. وراح لون الظلال يتحول إلى خضار، أشبه فى صفائه بخضرة البحر، وفى جماله بأطياف الزمرد.

وجعلت هذه الظاهرة تنتفض وتنتفض فى حيوية، حتى هيىء للمرء وكأنه فى عالم مسحور، كل ما فيه ارتدى هذين اللونين المتناغمين، إلى أن غابت الشمس بعد حين، وتلاشت هذه الظاهرة الخلابة وراء الغسق الرمادى، وقد صار رويدا رويدا إلى ليل يسطع بنور القمر وضى النجوم.»

غير أن جوته لم يقف عند حد الملاحظة المباشرة. فقد كان يعلم تمام العلم أن بلوغ المعارف الأكيدة ممكن الحدوث عن طريق الانطباع المباشر، بعد أن يمر أولا بمرحلة الفرض الذى يلزم التثبت من صحته. وفيما يلى أورد نصا جاء فى مقدمة جوته لـ«نظرية الألوان»: «إن مجرد النظر إلى المرئيات لا يزيدنا من أمرها إيضاحا، فالنظر إلى الأشياء يدفعنا إلى تأملها، ويدفعنا تأملها إلى الوعى بها، ويقودنا الوعى بها بعد ذلك إلى إدراك علاقاتها. وهكذا يمكننا القول أن كل مرة نمعن فيها النظر إلى هذه الدنيا، نكون فيها نظرية عنها. على أن ذلك يتحقق بفضل الوعى، والحرية، والدراية بالذات، وهنا أتجاسر وأضيف كلمة أخرى — قائلا — وبفضل التهكم أيضا. فان هذه الألوان من الدربة والحنكة ضرورية لنا حتى نحمى أنفسنا من التجريد الذى نخشاه، ونخشى آثاره الضارة، وحتى تكون نتائج تجاربنا، على ما نرجوه، حية نافعة.»

«التجريد الذى نخشاه»، بهذه العبارة حدد جوته تماما نقطة المفترق التى يتخذ عندها طريقه مسارا مخالفا لمسار العلوم الطبيعية المعترف بها. فقد كان يعلم أنه لا غنى للمعرفة عن وسائل الايضاح كالتصاوير، والتراكيب التى تجسم لنا الفروض حتى نحسها وندركها. بل أنه بدون هذه الوسائل تستحيل عملية المعرفة. ولكن الطريق إلى هذه التراكيب يؤدى مستقبلا — بلا نزاع — إلى التجريد. ولقد تأكد جوته بنفسه من ذلك أثناء بحوثه التى أجراها على مورفولوجية النبات. كما أنه من خلال تأمله لمختلف أشكال النباتات التى قابلته أثناء رحلته إلى إيطاليا، صار يعتقد كلما توغل فى البحث والدرس، بوجود مبدأ واحد يشمل كل هذا التنوع. وهو هنا يحدثنا عن «صيغة أساسية، تلعب بها الطبيعة دوما، وهكذا تاتى «بتنوع الحياة». وقد أدى به ذلك إلى تصور ظاهرة أولية، دعاها النبات الأصلى. ويقول جوته: «بهذا النموذج ومفتاحه، يمكن ابتداع نباتات إلى ما لا نهاية، وهى حتى إذا لم تكن موجودة، فقد كان يمكن أن توجد، وأن يكون لها ضرورة وحقيقة باطنية.» وهنا يبلغ جوته حد التجريد الذى يخشاه. إلا أنه ينكص عن تخطى هذا الحد، كما حذر علماء الطبيعة والفلاسفة أن يتخطوه: «وحتى لو افترضنا اكتشاف مثل هذه الظاهرة الأصلية، فانه يتبقى لدينا وبال عدم الاعتراف بها أو التصديق عليها، ومواصلة البحث فوقها وتحتها عن مزيد من الأشياء، لاسيما وأننا نعترف بحدود رؤيتنا. فليترك باحث الطبيعة لهذه الظواهر الأصلية رونقها، وليدعها فى أمانها الأبدى.»

لا يجوز لنا — إذا — أن نعبر حدود التجريد. بل يجب أن ينتهى طريق البحث عند حد الرؤية، وألا يمتد إلى حيث تستبدل الرؤية بالتفكير المجرد. فقد كان جوته يؤمن أن تبديد هذا العالم الحسى الواقعى، والانزلاق إلى مهاوى التجريد غير المحدودة، إنما يجلب على العالم من الشقاء أكثر مما يقدم له من هناء.

إلا أن علوم الطبيعة قد نهجت لنفسها طريقا آخر منذ نيوتن. فهى منذ البداية لم تخش التجريد؛ ثم أن ما حققته من انتصار فى شرح نظام الفلك، وما أتت به من فوائد عملية فى مجال الميكانيكا، وبناء أجهزة البصريات والاضاءة وغير ذلك الكثير، قد جعل الحق بينا فى جانبها، مما عجل بضياع تحذيرات جوته أدراج الرياح. وعلى ذلك يمكن القول بأن هذه العلوم الطبيعية قد سارت فى خط مستقيم، وتطورت فى إطار منطق ثابت، منذ أن ألف نيوتن مساهمته الكبرى: «فلسفة الطبيعة ومبادئ الرياضة»، إلى يومنا هذا. كما بدلت آثارها التكنولوجية —من ناحية أخرى — سطح الأرض.

فى هذه العلوم الطبيعية المألوفة يطبق التجريد فى موضعين متباينين. وهو ينص على التعرف على الظاهرة البسيطة من

فريتز هوندرتڤاسر Fritz Hundertwasser: شمس ولولب فوق البحر الأحمر؛ نشكر الفنان والسيد سيغفريد آدلر بمونتانيولا (سويسرا) لإعارتها لنا كليشيه هذه اللوحة.

الكل المتنوع. أى أنه يتعين على علماء الطبيعة أن يركزوا جهودهم فى استخراج العمليات البسيطة من الظواهر المعقدة المحيرة. ولكن ما هو البسيط؟ الاجابة على هذا السؤال منذ جاليليو ونيوتن، كما يلى: عملية يمكن لمسارها، الذى يمضى تبعا لقانون معين، أن يعرض بكافة تفاصيله، على نحو كمى، ودون عناء، بواسطة الرياضة. إذا فالعملية البسيطة لا تأتينا مباشرة من الطبيعة، وإنما لا بد لعالم الفزياء من أن يفصل الظواهر المتشابكة أولا، عن طريق أجهزة تكون أحيانا على قدر كبير من التعقيد، وأن يستخلص الجوهرى من غير الجوهرى، إلى أن تخرج العملية «البسيطة»، وتصبح أحادية واضحة، بحيث يمكن تجاوز كافة الظواهر الجانبية، أى — بعبارة أخرى — بحيث يمكن التجريد. وهذه هى صورته الأولى، التى يرى فيها جوته ضربا من إقصاء الطبيعة ذاتها، حيث يقول: «فلنواجه على الأقل بابتسامة هادئة، وهزة من الرأس خافتة، ذاك الادعاء السافر، بأنه لا زال فيما تبقى هناك طبيعة؛ أفلا يخطر على المهندس المعمارى أن يهب قصوره من أجل مواقع الجبال، ومناظر الغابات..؟»

أما الصورة الأخرى للتجريد فتكمن فى استخدام الرياضيات لعرض مختلف الظواهر. ولقد تبين — لأول مرة — من نظرية الميكانيكا عند نيوتن أن استخدام الرياضة كأداة للوصف يلخص ميادين تجارب شاسعة بأسلوب موحد، وبذا يجعلها واضحة سهلة الفهم. ولقد كان هذا هو سر النجاح الساحق الذى لاقته نظرية نيوتن. كما تمكن جاليليو، بفضل الرياضة، أن يستنبط من قانون الجاذبية ومن الفرض الرئيسى لنظرية نيوتن فى الميكانيكا (الطاقة = الكتلة × التطارد)، قوانين السقوط، ودوران القمر حول الأرض، والكواكب حول الشمس، وذبذبة البندول، ومسار الحجر المقذوف. وعلى ذلك فقد كانت المعادلة الرياضية بمثابة المفتاح المجرد لفهم ميادين طبيعية فى غاية الاتساع بلغة موحدة؛ أما جوته فانصب هجومه — بلا جدوى — على الثقة فيما لهذا المفتاح من طاقة فاتحـــة.

وهو يقول فى كتاب موجه إلى «تسيلتر» Zelter: «إنها لعمرى آفة علم الفزياء الحديث، فقد حال المرء بين التجربة والانسان، وصار لا يتعرف على الطبيعة بغير معونة الأجهزة المصنوعة، وحصر نفسه فى كفاياتها، وقصر الأدلة عليها. كما يمتد هذا الوبال حتى يشمل القياس والحساب. بينما ما أكثر الأمور الصحيحة التى تعز على كل حساب، وما أكثر ما لا يخضع لتجريب أو اختبار حاسم.»

ترى، هل عجز جوته عن إدراك تلك القوى المنظمة، والطاقة المعرفية لكل من منهج العلوم الطبيعية، والتجريب، والرياضة؟ ترى، هل استهان بغريمه، بينما راح فى نفس الوقت يجاهد ضده بلا هوادة فى «نظرية الألوان»، وغيرها الكثير من المواضع؟ أم أنه لم يرد أن يدرك هذه الطاقة، خاصة وأنه لم يكن على استعداد للتضحية بقيم لم يكن له غنى عنها؟ الاجابة على ذلك أن إحجام جوته عن وطوء هذا الطريق المجرد المفضى إلى فهم موحد، يعود إلى اعتقاده بأنه محفوف بالمخاطـــر.

ومع ذلك لا نعثر عند جوته على أى تعريف دقيق لتلك المخاطر التى كان يخشاها. إلا أننا نستطيع أن نستكشف فى أشهر شخوصه الشعرية، فى فاوست، عم تدور هذه المخاوف. ذلك أن فاوست يتميز، إلى جانب أشياء كثيرة أخرى، بكونه عالما طبيعيا مصابا بمرارة خيبة الأمل. فقد أحاط نفسه بالأجهزة فى غرفة بحثه ودرسه. وهو يخاطبها بقوله: «لا ريب أنك تهزئين منى، أيتها الآلات، بالطوق والاسطوانة، والشكمة والعجلات المسننـــات: وقفت — بلا حول— أمام البوابة، وكان عليك أن تكونى لى المفتاح؛ لحاكى مهوشة، وإن عجزت عن رفع المزلاج.» ويبدو أن هنالك علاقة ما، بين رموز الرياضة، وبين تلك العلامات المبهمة المفعمة بالألغاز، التى سعى إليها جوته فى كتاب ميشيل دونوتردام[1]. فهذا العالم الملىء بالرموز والآلات، وهذه الرغبة الملحة فى التعمق الدائم نحو أغوار المعارف المجردة، هى التى دفعت فاوست — وهو اليائس من الوصول— إلى محالفة الشيطان. وهكذا فان الطريق الذى ينبع من الحياة الطبيعية، ويعدو فى وديان المعارف المجردة، يمكن أن ينتهى إلى أحضان إبليس. وهذا هو الخطر الذى حدد جوته على ضوئه موقفه من العلوم الطبيعية والتكنولوجية. فقد كان يحس بالقوى الشيطانية التى تؤثر فى هذا التطور، وكان يؤمن بأن من واجبه أن يجابه هذه القوى ويتفاداها. ولكن ربما أمكن الرد على ذلك بأنه ليس من اليسير على المرء مجانبة الشيطان.

على أن جوته نفسه لم يجد مناصا من قبول الحلول الوسطى. ويتبدى ذلك كأجلى ما يكون من خلال موافقته على صورة العالم عند كوبرنيكوس، لا سيما وأنها كانت من قوة الاقناع بحيث تعذر عليه أن يعترض عليها. وإن لم يمنعه هذا من إدراك فداحة التضحيات التى يتحتم عليه قبولها، حيث يقول فى «نظرية الألوان»: «ليس هناك فعلا من بين

١) Michel de Notre-Dame ويدعوه الألمان Nostradamus منجم فرنسى شهير، عاش بين عامى ١٥٠٣ و ١٥٦٦ (المترجم).

كل هذه المكتشفات والأدلة ما هو أبلغ أثرا على النفس البشرية من تعاليم «كوبرنيكوس». فما أن تم الاعتراف بكروية الأرض، وانطوائها على ذاتها، حتى أصبح يتعين عليها أن تتنازل عن امتيازها الهائل باعتبارها مركزاً للكون.

ولعل هذا هو أخطر مطلب نزلت عليه الانسانية، فما أكثر ما ضاع بسببه: من جنة للخلد ثانية، إلى عالم طهر وبراءة، إلى فن من الشعر والورع، إلى شهادة سوف تؤديها الحواس، إلى إيمان بعقيدة شعرية دينية. ولا غرابة إذا تصدى الناس لهذا الجديد، واستعانوا بكل وسيلة على مناهضة هذه النظرية، لاسيما وأنها أتاحت لأولئك الذين آمنوا بها حرية فى التفكير، وحثتهم على التخليق بالفكر، على نحو ما كان يخطر لأحد على بال.»

وجدير بنا أن نواجه بهذه الفقرة الأخيرة أولئك الذين أرادوا تجنب المخاوف التى أشار إليها جوته، فما لبثوا حتى يومنا هذا يعملون على زعزعة الثقة بالعلوم الطبيعية الحديثة، والتشكيك فى صحتها. ومن ذلك قولهم بأن هذه العلوم تغير وتعدل — هى الأخرى — آراءها بمضى الزمن. فهى اليوم مثلا تسحب اعترافها بصحة ميكانيكية نيوتن، لتستبدلها بنظريتى النسبية والكمية. وهو ما يدعو إلى الشك فى ادعاءات العلوم الطبيعية. إلا أن هذا الاعتراض يقوم على فهم خاطىء، مما يتضح بشكل خاص فى مسألة وضع الكرة الأرضية بالنسبة للنظام الفلكى. فبالرغم من أن النظرية النسبية لآينشتاين قد أتاحت لنا الفرصة لاعتبار الكرة الأرضية هى الكوكب الثابت، وأن الشمس تدور من حولها، فان هذا لا يغير شيئا على الاطلاق من صحة أقوال نيوتن بأن الشمس، بقدرتها الهائلة على الجاذبية هى التى تحدد مسار الكواكب الأخرى، بحيث يتعذر إمكان فهم النظام الفلكى فهما سليما، دون افتراض أن الشمس تتوسط الكون، وأنها مركز القوى الجاذبة.

وإذا نحن آمنا بمنهج العلوم الطبيعية — الذى يقضى بالملاحظة تدق حتى تؤول إلى التجريب، والتحليل العقلى يستمد من الرياضيات كيانا يمتاز بالدقة والانضباط — فلا يسعنا بعد ذلك إلا التصديق على النتائج المستخلصة بهذا المنهاج. وقد يمكننا على الأكثر أن نتساءل: هل هذه النتائج على قدر كبير من القيمة؟

إذا ما حاولنا الاجابة على هذا السؤال، دون الرجوع إلى جوته، وإنما على هدى العصر الذى نعيش فيه، مع إجازة حجة تحقيق النفع والفائدة المرجوة، دون تردد أو إحجام، لأمكن الاعتراف بالمكاسب التى وصلت إليها التكنولوچيا والعلوم الحديثة، وما أدت إليه من إقصاء الكثير من الثغرات وجوانب النقص، كتخفيف آلام المرضى بفضل الطب الحديث، وتوفير الراحة والسلام فى أنظمة المرور، وغيرها من الأمور. ومما لا شك فيه أن جوته، الذى أبى إلا أن يكون له فى الحياة دورا فعالا، كان سيقدر لهذه الحجج قدرها.

وحينما يتخذ المرء، كنقطة للانطلاق، موقف الانسان فى هذه الحياة، والمشاق التى تطارده، والمهام التى يلقيها الآخرون على عاتقه، فلا مناص له هنا من إكبار العمل المؤثر الفعال، والقدرة على مساعدة الغير، وعمل اللازم لتحسين الحياة بوجه عام. ويكفى أن يطلع المرء على شطر وافر من «سنوات الترحال» أو على الأبواب الأخيرة من «فاوست» ليدرك الجدية التى تناول بها الشاعر هذا الجانب من مشكلتنا على وجه الخصوص. ولقد كان الجانب العملى ذو الفائدة المباشرة هو أكثر ما يلقى قبولا عند جوته من بين كل هذه العلوم الطبيعية والمعارف التكنولوچية المتباينة. ومع ذلك لم يتخلص شاعرنا من الإحساس بأنه ربما كان الشيطان قد لعب دورا فيها. وفى الفصل الأخير من «فاوست» يؤدى النجاح، وغنى الحياة الحافلة بالنشاط، إلى نهاية باطلة عابثة، بقتل «فيلمون» و«باوسيس». فهناك حيث لا تبان يد الشيطان، لا يسلم منه مفعول الأحداث. وقد أدرك جوته أنه لا سبيل إلى الوقوف فى وجه تيار العلوم الطبيعية والتكنولوچية، الذى أصبح يغير العالم ويدفعه معه نحو الأمام. وعن ذلك يقول الشاعر بقلق واضح فى «سنوات الترحال»: «هذه الآليات، التى صارت لها اليد الطولى على البشر، تعذبنى وتسلبنى الأمان. فهى تقبل دفعة دفعة، متدحرجة كالبرق والرعد، ولكنها تعرف الطريق ولن تخيب.» تنبأ جوته إذا بما ينتظر الانسانية، وأدار فى ذهنه انعكاس ما سيأتى على سلوك البشر. وهو يعبر عن ذلك فى خطاب له إلى «تسيلتر»: «تبهر الدنيا بالغنى والسرعة، والكل يسعى إليها ويتوق. فالعالم المثقف يصبو إلى السكك الحديدية، والبريد العاجل، ومختلف أسباب تيسير المواصلات، ويريد بذلك أن ينتج ويثقف ذاته بما يفوق ذاته، وبهذا يظل محصورا فى قدراته المتوسطة. يبدو أننا صرنا نعيش فى قرن الكفايات، قرن أفراد على قدر معين من المرونة و المهارة العملية، يجعلهم يحسون تفوقا على الآخرين، وإن كانوا على غير موهبة فائقة.» وفى موضع آخر من «سنوات الترحال» نجده يقول: «إن عصرنا هذا عصر التحيزات. فطوبى لمن وعى ذاك، وعمل على هديه لنفسه والآخرين.» إذا فقد تمكن جوته

من التنبؤ بشطر كبير من الطريق المقبل، بينما كان يتطلع إلى المستقبل بجزع شديد.

ولقد مضى على ذلك ما يقارب القرن ونصف قرن، وصرنا على علم بما أدى إليه هذا الطريق حتى الآن. فمن طائرات نفاثة إلى آلات حاسبة إلكترونية، إلى صواريخ تصعد القمر، وقنابل ذرية .. ليست فى نهاية المطاف سوى آخر ما قابلنا على جانبى هذا الطريق. إن دنيا العلوم الطبيعية التى حدد معالمها نيوتن، والتى أراد جوته أن يتفاداها، قد أصبحت هى نفسها حقيقة حاضرنا. ولا محداة أن نقول لأنفسنا أن الشيطان، شريك فاوست، قد ساهم بدوره فى خلق هذه الحقيقة. بل يجب علينا أن نتقبلها، كما تقبلها الآخرون على مر العصور، لاسيما وأننا لازلنا لم نقطع نهاية الشوط فى هذا الطريق. ويبدو أن الزمن لن يطول بنا قبل أن يصبح علم الأحياء مستوعبا برمته فى هذا التطور. وطالما تردد فى مناسبات عديدة أن الأخطار تتضاعف بتقدم ذاك التطور، ولا سيما تهديد الأسلحة الذرية لنا. ولعلنا نقف على أبشع صورة هزلية لهذه المخاطر فى الكتاب الذى ألفه «هكسلى» تحت عنوان «عالم جديد مدهش». ويعرض المؤلف فى هذا السفر إمكانية «تربية» الانسان لخدمة أغراض محددة سلفا، بحيث لا يحيد عنها، وتنظيم الحياة على نحو عملى سديد مائة بالمائة، وبالتالى تفريغ الأشخاص من أحاسيسهم البشرية، مما يؤدى فى النهاية إلى صورة نكرة خلو من أى معنى. إلا أننا لسنا بحاجة لأن نذهب كل هذا المذهب حتى نعرف ما إذا كانت المهارة العملية تستهدف لحد ذاتها، أو أن ما تفعله هو زحزحة موضوع الاستهداف بمقدار حركة واحدة، تمكن من بلوغ السؤال التالى: هل الهدف الذى تتناسب وإياه، وتنهض على خدمته تلك المعارف والامكانيات التى سبق أن تعرضنا لها، بكل هذا القدر النفيس من القيمة؟

لقد أسهم الطب الحديث فى إبادة الأوبئة الكبرى من على سطح الأرض، كما أنه أنقذ حياة العديدين، وخفف آلام الملايين، ولكنه أدى فى نفس الوقت إلى انفجار سكانى مروع، ستترتب عليه أوخم الكوارث إن لم تجند الاجراءات السلمية التنظيمية لايقافه. فمن يدرى إذا ما كان الطب الحديث لا يجانب الصواب فى جميع أهدافه؟

العلوم الطبيعية الحديثة تمدنا إذا بالحقائق، التى لا يمكن أن يتطرق الشك إلى صحتها؛ وتسمح التكنولوچيا، المنبثقة عن العلوم الطبيعية، باستخدام نتائج هذه العلوم لتحقيق أهداف أبعد فأبعد. إلا أن بلوغ التقدم لا يدل فى حد ذاته عما إذا كان ذلك شىء قيم أم لا. وإنما الذى يحسم الأمر هو تصور الانسان للقيم النفيسة التى يضعها نصب عينيه أثناء وضع أهدافه. ولا تنبع هذه المثل عن العلم نفسه، أو هى على أى حال لا تصدر عنه بعد. وينصب اعتراض جوته بصفة أساسية على المنهج المطبق فى العلوم الطبيعية منذ نيوتن، أى أنه يعترض على الفصل بين مفهومى «الحق» و«الصواب». فالحقيقة عند جوته لا يمكن أن تفصل عن مفهوم القيم الفاضلة. كما أن «الحقيقة، الواحدة، الطيبة» (أونوم، بونوم، ڤيروم) تظل عنده، كما كانت عند الفلاسفة القدامى، بمثابة البوصلة الوحيدة التى يمكن أن تهتدى بها الانسانية إلى طريقها عبر القرون.

أما العلم الذى تتوقف صحته على الفصل بين مفهومى «الحق» و«الصواب»، ذلك العلم الذى لا يحدد وجهته النظام الإلهى بصورة تلقائية، فمحفوف بالمخاطر، أو هو — إذا ما عدنا لـ «فاوست» — عرضه لقبضة الشيطان. ومن هنا أحجم عنه جوته. ففى هذا العالم المظلم، الذى لم تعد تضيئه تلك الواسطة، تلك «الحقيقة، الواحدة، الطيبة»، أصبح التقدم التكنولوچى — على حد قول «إريش هيلر» Erich Heller — ليس إلا مجرد محاولات يائسة لتحويل الجحيم إلى غرفة معيشة أفضل بعض الشىء. وهذا ما لابد أن نؤكده لأولئك الذين يتصورون أنهم قادرون على تحقيق كافة الأسباب اللازمة لقيام «عصر ذهبى»، حينما يسعون إلى نشر مدنيات العلوم الطبيعية والتكنولوچية، ولو كانت فى أقصى أقاصى المعمورة. فليس بهذا اليسر يمكن للمرء أن يتفادى الشيطان.

وقبل أن نبدأ بالاستقصاء عما إذا كانت العلوم الطبيعية الحديثة تفصل فصلا تاما بين «الحقيقة» و«الصواب» — كما يبدو لأول وهلة حتى الآن — لابد أولا أن نوجه سؤالا عكسيا: هل استطاع جوته أن يقدم لنا بعلمه الطبيعى، وأسلوبه الخاص فى تأمل الطبيعة، شيئا ذا أثر فعال، يقابل به دنيا العلوم الطبيعية التكنولوچية التى نشأت منذ نيوتن؟ الكل يعلم أنه برغم الأثر البليغ الذى خلفته أعمال جوته، شعرية كانت أم أدبية، فى القرن التاسع عشر، فإن آراءه فى العلوم الطبيعية لم تلق اعترافا، ولم تؤت ثمارا، إلا فى نطاق محدود نسبيا من البشر. غير أن هذه الآراء ربما كانت تنطوى على بذرة صالحة للنمو والارتقاء، إن هى لاقت من الحدب والرعاية ما يسمح لها بذلك. وهذا خاصة لو أن عقيدة التقدم الساذجة، التى سادت القرن التاسع عشر، تراجعت بعض الشىء أمام النظرة الواقعية المحايدة. ولعله جدير بنا أن نتساءل هنا مرة أخرى:

ما هو الشيء الذى يتميز به جوته فى نظرته إلى الطبيعة، وتأمله إياها، عن نيوتن ومن خلفه؟

يصدر جوته فى تأمله للطبيعة عن الانسان، الانسان الذى يشكل بما له من تجربة حية مباشرة مركز الطبيعة، ومن هذا المركز تنتظم الظواهر فى ناموس عامر بالمعنى غنى فى الدلالة. ولعل هذا التعريف يتسم بالصحة، كما يتبين منه بوضوح ما هنالك من تباين كبير بين كل من نظرتى جوته ونيوتن إلى الطبيعة. إلا أنه –أى هذا التعريف– لا يذكر نقطة بالغة الأهمية بالنسبة لجوته، وهى اقتناعه بأن الناموس الالهى يلتقى بالانسان على نحو مرئى فى الطبيعة. ليست إذا التجربة الحية للانسان الفرد مع الطبيعة، على قدر ما عايشها وامتلأ بها جوته فى شبابه، هى التى تعنى شاعرنا فى كهولته، وإنما الناموس الالهى الذى يبرز من خلال هذه التجربة. ولم يكن من باب المجاز الشعرى أن جعل جوته فى قصيدته «وصية العقيدة الفارسية القديمة» مؤمنا بالمولى يرى الله فى طلوع الشمس من فوق الجبل «متربعا على عرشه، فيدعو إياه سيدا لينبوع الحياة، ويسلك بما يتفق وتجليه –سبحانه– فى علياه، ويمضى قدما فيما يسطع من ضياه.» فإن جوته ليرى أنه على المنهج العلمى بدوره أن يكيف ذاته حسب مضمون هذه التجربة الحية التى ينفتح فيها المرء على الطبيعة، وعلى ذلك يكون مفهوم البحث عن «الظاهرة الأصلية» هو السعى إلى معرفة النظم التى وضعها الله للظواهر. تلك النظم التى لا تستوعب بالعقل وحده، وإنما يمكن أن تعانى، وتحس، وأن ترى مباشرة. ويقول جوته موضحا: «إن الظاهرة الأصلية لا تعادل بالقانون الذى يترتب عليه مختلف النتائج، وإنما ينظر إليها على أنها مظهر أصلى للتجلى، يمكن رؤية تنوع الوجود فى إطاره. ولو أننا أردنا أن نحقق رسالتنا الهامة، على عسرها، لتعين حدوث نوع من التمازج والتفاعل بين الرؤية، والمعرفة، والتكهن، والاعتقاد، عدا عن سائر المجسات التى يتحسس بها الانسان ذلك الكون.» ويحس جوته، بوضوح، أن النظم الأساسية للوجود لابد أن تكون من نوع لا يمكن حسم تبعيته إلى العالم المتصور على أنه موضوعى، أم إلى النفس البشرية، طالما أن هذه النظم تشكل القاعدة الجذرية بالنسبة لكليهما. ولذا فهو يرجو أن تكون ذات أثر فعال فى «الرؤية، والمعرفة، والتكهن، والاعتقاد» على السواء.

إلا أنه علينا أن نتساءل هنا، من أين ندرى، أو يدرى جوته، أن العلاقات الأصلية فى أبعد أغوارها، يمكن أن تبدو، وأن تتجلى لنا فى واضحة النهار، هكذا مباشرة وبلا أدنى عناء؟ ألا يمكن أن يكون ذلك الذى أحسه جوته ناموسا إلهيا لظواهر الطبيعة هو ما لا يتبدى لنا بوضوح تام سوى فى أعلى مراحل التجريد؟ أليس فى إمكان العلوم الطبيعية المحدثة أن تعطينا من الاجابات ما يصمد أمام القيم التى طالب بها جوته؟

قبل أن نتطرق لشرح هذه المسائل العويصة، لابد وأن نتعرض أولا لرفض جوته للرومانسية. فهو قد أعرب –بكل تفصيل– عن خلافه مع الرومانسية فى عدد كبير من رسائله، ومقالاته، وأحاديثه. كما أنه يعود ليأخذ عليها نفس المآخذ دائما: الذاتية، والتحمس العاطفى المبالغ فيه، والافراط فى الحساسية المريضة حتى درجة التطرف الذى لا يقف عند حد، والتحسر على الماضى، وبكاء الزمن الغابر، والانغماس فى أحاسيس الضعف والاستضعاف، وأخيرا المجاملة، وعدم الصدق. وقد كان إعراض جوته عن الرومانسية ،لما بدى له فيها مرضيا، وإرهاصه بامكان انحرافها فى المستقبل، كان كل هذا من البأس بمكان، بحيث جعله لا يتطلع إلى انتاجها الفنى، بله الاعتراف به. وكان جوته يرى أن كل فن يبتعد عن العالم كالرومانسية، ولا يسعى إلى التعبير عن الواقع، وإنما عن انعكاسه فى نفس الفنان، إنما فن ناقص، شأنه شأن العلم الذى لا يتخذ من الطبيعة الرحبة موضوعا مباشرا لبحثه، وإنما يعزل عنها ظاهرة جزئية، تقوم بفصلها وإعدادها –لحد ما– أجهزة خاصة. على أنه يمكن فهم الرومانسية، جزئيا على الأقل، من حيث كونها رد فعل لعالم طغى عليه سلطان العقل، وصار يجعل من العلوم الطبيعية والتكنولوجية أساسا عمليا لا محيص عنه لتغيير الحياة من الظاهر، بحيث لم يعد فيها المكان المناسب لتكامل الشخصية، ولا لرغباتها وآمالها وآلامها. وهكذا نكصت هذه الشخصية عن الواقع، وانطوت على نفسها؛ أما جوته فيأخذ عليها هروبها هذا إلى عالم الأحلام، وتحللها من المسئولية، وانصياعها لنشوة العاطفة، ولتدفق الأحاسيس بلا نهاية. فهذه الخطوة من الفن، التى تستهدف عرض وتضخيم الجوانب السحيقة من النفس البشرية لم تلق ترحيبا من شاعرنا، بمثل ما لم يرحب بالتجريد الذى لم يبق أمام العلوم الطبيعية سوى أن تأخذ بـه.

إلا أن قرابة دوافع الرفض عند جوته فى كلتى الحالتين له جذور أبعد مما ذكرنا. فهو حين خشى تجريد العلوم الطبيعية، وذعر من امتدادها بلا حدود، إنما فعل ذلك اعتقادا منه بأن ثمة قوى شيطانية تسكنها، وبالتالى فهو لم يرد أن يكون فريسة لها. ولقد جسم هذه القوى فى

شخصية إبليس (مفيستو) من روايته فاوست. أما فى الرومانسية فقد شعر بآثار قوى شبيهة. إذ رأى فيها هى الأخرى ذاك الامتداد بلا ضفاف، والبعد عن العالم الواقعى، وعن معاييره الصحيحة الثابتة، وخطر الانحراف نحو المرض. ولعل ابتعاد جوته نسبيا عن أرفع صورة من صور الفن الرومانسى (الموسيقى) قد لعب دوره —هو الآخر— فى موقفه من هذا الفن. كما أن الرياضة، التى يمكن وصفها بأنها الصيغة الفنية للتجريد، لم تجذب انتباهه ولم تبهره، وإن كان قد احترمها فى حد ذاتها. ولم يهتم جوته أبدا للموسيقى الرومانسية الألمانية، وهى التى —على ما يبدو لى— قدمت أرقى وأرفع مستويات الإنتاج الفنى، مثلما أقبل على الأدب والرسم. ونحن لا نعرف ماذا كان سيدور فى رأسه عن الرومانسية، لو أن —مثلا— لغة المقطوعة الوترية الرباعية ذات مفتاح «مول» لشوبرت قد وصلت إلى قرارة نفسه واستوعبها حقا. ولعله كان لابد أن يشعر فى هذه الحالة أن القوى التى كان يخشاها، والتى تلعب هنا دورا أكبر بكثير، منه فى أى عمل فنى رومانسى آخر، لم تكن صادرة عن إبليس، ولا هى عادت معبرة عن سلطانه، وإنما عن تلك الواسطة النورانية، التى نبع منها الشيطان فى أول الأمر ثم طرد منها. وليس من العجيب إذا، أن الزمن الذى أتى بعد ذلك لم يتبع نصيحة أكبر شاعر ألمانى فى هذا الصدد أيضا، ولم يمض على أساس نظرة جوته إلى قيم الرومانسية. بل أن الفن قد اتجه بدرجة كبيرة إلى معالجة الموضوعات والميادين التى كان الرومانسيون أول من طرقها وكرس نفسه لها. ومن تاريخ الموسيقى، والرسم، والأدب فى القرن التاسع عشر يتبين لنا كم أسهمت بدايات الرومانسية فى إخصاب الفن. ورغم ذلك فلا شك أن هذا التاريخ نفسه يوضح لنا، خاصة إذا ما تتبعناه فى القرن الحالى، إلى أى حد كان جوته محقا فى اعتراضه على الرومانسية وقلقه بشأنها آنذاك، مثلما كان لانزعاجه ما يبرره أيضا بالنسبة لتطور العلوم الطبيعية والتكنولوجية. وما أكثر ما ارتفعت الشكوى من بعض مظاهر التحلل فى الفن، وفى التكنولوچيا أيضا، كاستخدام الأسلحة الذرية، وهو ما نجم عن فقدان ذلك العنصر الذى راح جوته يكافح طوال حياته من أجل الاحتفاظ به.

ولكن فلنعد لنسأل من جديد عما إذا كانت المعرفة التى سعى إليها جوته فى علمه الطبيعى، معرفة تلك القوى المشكلة للطبيعة، والتى كان يشعر أنها إلهية، قد اختفت تماما من العلوم الطبيعية الحديثة المعترف بصحتها.

«... أن أعرف ما سر تماسك العالم فى أعماقه، وأن أرى جميع الطاقات الفعالة والبذور، وأكف عن التفتيش وسط السطور.» كان هذا هو مطلب الشاعر. وعلى طريقه إلى هذا الهدف توصل جوته فى تأملاته للطبيعة إلى الظاهرة الأصلية، وفى بحوثه حول مورفولوچية النبات إلى النبتة الأولية. ومع أنه لم يكن مفروضا فى هذه الظاهرة الأساسية أن تكون بمثابة القانون، الذى يمكن أن يرجع إليه مختلف الظواهر، بل تتجلى كقاعدة أصلية يرى التنوع من خلالها، إلا أن شيلر حين التقى بجوته وعقد معه لواء الصداقة فى مدينة «يينا» عام ١٧٩٤ قد أوضح للشاعر أن ظاهرته الأصلية ليست تجليا حسيا، وإنما فكرة. ونضيف نحن أنها مثال أو فكرة بالمعنى الوارد فى فلسفة إفلاطون، أما وقد صارت كلمة «فكرة» Idee ذات صبغة ذاتية فى العصر الحالى، فلعله من الأفضل أن نستبدلها فى هذا الموضع بكلمة «بنية» Struktur. فالنبتة الأولية هى الصيغة الأصلية أو البنية القاعدية، أو المبدأ المشكل للنبات. ذلك المبدأ الذى لا يمكن إدراك بنيته بالعقل وحده، وإنما يمكن التثبت منه عن طريق تجربة الرؤية المباشرة. وإن الفارق الذى يؤكد عليه جوته بين تجربة الرؤية المباشرة، والاستنتاج العقلى يقابل إلى حد بعيد فى الفلسفة الافلاطونية الفارق بين نوعين من المعرفة هما "Episteme" و "Dianoia". أما الأولى (إيستمه) فهى التعرف المباشر، الذى يمكن الاعتماد عليه ولا يصبح بعده للبحث من داع. وأما الثانية (ديانويا) فهى التحليل العقلى، أو نتيجة الاستدلال المنطقى. ونجد كذلك عند إفلاطون أن الضرب الأول من المعرفة (إيستمه) هو الصالح وحده لعقد الصلة بعالم الأساسيات والأصول، بعالم المثل. بينما تؤدى "Dianoia" إلى نوع من المعرفة، ولكنها معرفة خالية من المثل والقيم. على أن ما كان شيلر بصدد شرحه لجوته فى طريق العودة بعد أن استمعا سويا إلى محاضرة فى العلوم الطبيعية لم يكن صادرا عن فلسفة إفلاطون، وإنما عن كانط. ولما كانت لفظة «فكرة» تختلف فى دلالتها عند كانط عنه عند إفلاطون، إذ أنها عند الأول تتميز بشىء أكثر من الدلالة الذاتية، فضلا عن أن الفكرة تختلف أصلا عن التجلى اختلافا حاسما، فقد تضايق جوته للغاية من قول شيلر بأن «النبتة الأولى» ليست سوى فكرة. وهنا رد عليه قائلا: «يسعدنى أن يكون لى أفكار دون أن أعلم بذلك، بل وأستطيع فوق ذلك أن أراها بالعيان.» وفيما تلى ذلك من مناقشة حمى فيها الوطيس بين الطرفين —على حد تعبير جوته— رد عليه شيلر: «كيف يمكن لتجربة أن تساوى فكرة؛ إنما الفكرة ذات كيان خاص لا يمكن لتجربة أن تغطيه.» ولا تعالج هذه

المناقشة خلافا حول تعريف الفكرة فى ضوء فلسفة إفلاطون، بل تدور حول عضو المعرفة الذى يتم بوساطته التعرف على الفكرة. فاذا ما كان جوته يرى الأفكار بالعيان، فلا شك أنه يراها بعيون تختلف عما يقصد عادة بهذه العبارة فى يومنا هذا. وعلى أية حال، فلا يمكن استبدال العيون فى هذا الموضع بالميكرسكوب أو بلوحة التصوير الفوتوغرافى. إلا أنه بغض النظر عن حسم الخلاف حول هذه المسألة، فالنبتة الأولى —أو الأصلية— عبارة عن فكرة، وهى تبرهن على صحتها —كما يقول جوته— بامكان استخدام تلك البنية الأصلية كمفتاح يسمح بابتداع ما لا نهاية له من النباتات. وإن ذلك ليدل على أن بنية النبات قد فهمت، والفهم يعنى: الارجاع إلى مبدأ بسيط موحد.

والآن كيف يبدو الأمر فى علم الأحياء الحديث؟ هنا أيضا توجد بنية أساسية لا تتحدد تبعا لها أشكال النباتات وحدها، وإنما الكائنات الحية قاطبة. وهى عبارة عن سلسلة من الذرات الحمضية، على قدر متناه من الدقة والصغر، ومع ذلك فشهرتها طبقت الآفاق بعد أن كشف عن بنيتها كل من كريك Crick وواطسون Watson فى الولايات المتحدة الأمريكية منذ قرابة الخمسة عشر عاما. وتحمل هذه الذرات البيولوچية كافة العوامل الوراثية للكائنات الحية. وبناء على تجارب عديدة فى حقل البيولوچيا الحديثة، أصبح مما لا يحتمل الشك أن بنية الكائن الحى تتشكل تبعا لهذه الذرات، بل أن طاقة التكوين التى تحدد بناء الكائن الحى تصدر هى الأخرى عنها، إلى حد ما. ونحن لا نستطيع هنا بالطبع أن نتطرق للتفاصيل. كما أن صحة ما قيل فى هذا الصدد ينطبق عليه بوجه عام ما سبق أن أشرنا إليه بشأن صواب إفادات العلوم الطبيعية، وهو الأمر الذى يعتمد على مناهج هذه العلوم، وعلى الملاحظة، والتحليل العقلى.

ترى هل يمكن عقد مقارنة بين تلك السلسلة المزدوجة من الذرات الحمضية، التى تعد بمثابة البنية الأساسية للكائن الحى، والنبتة الأولى أو الأصلية عند جوته؟ إن الدقة البالغة للذرات البيولوچية المذكورة يسد الباب على إجراء المقارنة لأول وهلة. إلا أنه لا يمكن الاختلاف على أن هذه الذرات تحقق فى مجال البيولوچيا نفس ما تلعبه نبتة جوته الأصلية فى حقل علم النبات. فالأمر واحد فى كلتى الحالتين، هو محاولة فهم القوى والطاقات التى تشكل فى هذه الطبيعة المفعمة بالحياة، حتى يمكن إرجاعها —أى تلك القوى— إلى شىء بسيط، مشترك بين كافة الأحياء. وموضوع علم الأحياء الذرى هو تلك الكائنات الأولية، التى لا نستطيع بعد أن ندعوها كائنات حية، نظرا لشدة بدائيتها. ولأنه ليس لديها وظائف الكيان الحى الكامـل.

وتشترك هذه الكائنات الأولية مع زرعة جوته الأصلية فى كونها ليست مجرد بنية أساسية، أو فكرة، أو تصور، أو طاقة تشكيلية، وإنما باعتبارها شيئا محسوسا، أو ظاهرة، وإن لم ترى بالعين المجردة، إلا أنها تقرب بطرق غير مباشرة. إذ يمكن التعرف عليها بوساطة نوع معين من الميكروسكوبات، فضلا عن طريقة التحليل الذهنى، وهو ما يدل على وجودها الفعلى، وأنها ليست مجرد كيان فكرى. ولهذا السبب فهى تعد كافية، تقريبا بالنسبة لكل ما وضعه جوته من شروط يجب توافرها فى الظاهرة الأصلية. إلا أنه ربما ساورنا الشك فيما إذا أمكن تطبيق مذهب جوته «الرؤية، والاحساس، والتكهن» على هذه البنية الأساسية للكائنات الحية. أو بعبارة أخرى، فيما إذا أمكن أن تصير موضوعـا للمعرفة الصافية — لا «إپيستم»— على حد تعبير إفلاطون. إلا أنه فى العادة لا ينظر إلى الكيان البيولوچى الأولى على هذا النحو. وإن تصورنا أنه ربما بدا كذلك لمكتشفيه فى أول مرة.

أما إذا تساءلنا عن العلاقة بين الحقيقة والصواب فى العلوم الطبيعية، لتبينا أن هنالك فصلا تاما بين هذين المفهومين من الناحية التطبيقية النفعية المحضة. أما بالنسبة لميادين أخرى —كعلم الأحياء— حيث يقوم الباحث بادراك علاقات كبرى، موجودة أصلا فى الطبيعة، وليست من صنع الانسان، فإنه عندئذ يقف على وجود قرابة بين مفهومى الصواب والحقيقة.

وتتبدى هذه العلاقات الكبرى من خلال البنيات الجذرية للوجود، وهى التى يتجلى عالم المثل الافلاطونى من خلالها، مبشرا بما وراءه من نظام كلى، لهذا ربما كان استقبال واستيعاب كل ذلك أنسب إلى مجالات النفس منه إلى العقل البشرى، إلى مجالات ذات علاقة مباشرة بذلك النظام الكلى، وبالتالى لعالم القيم والمثل.

ويتضح ذلك بصورة خاصة إذا ما عبرنا الطريق إلى حيث القوانين الطبيعية العامة التى تسود ميادين البيولوچيا، والكيمياء، والفزياء، والتى لم يتعرف على أهميتها فى الطبيعة النووية سوى خلال العقود الأخيرة. ويتعلق الأمر هنا ببنيات أساسية للطبيعة أو للعالم ككل، حيث تقع فى أغوار أبعد وأعمق منه فى علم الأحياء، ومن ثم أكثر تجريدا من البنية الجذرية للبيولوچيا، وأقل منها تعرضا مباشرا للحواس. إلا أنها فى عمومها أبسط من أخواتها

فى علوم الأحياء، إذ أنها تقتصر على عرض الشىء العام ولا تستبقى أية تفاصيل.

ولا يقتصر الكيان الأولى فى علم الأحياء على تمثيل الكائنات الحية العضوية، بل يشمل كذلك سلسلة المجموعات الكيميائية الأقل تفاضلا والتى يمكن أن توجد، كما يميز بين ما لا حصر له من مختلف الكائنات الحية العضوية.

أما الأشكال الأصلية للطبيعة ككل فلا تحتاج سوى إلى عرض وجود هذه الطبيعة بذاتها. ويتم تحقيق هذه الفكرة فى علم الفيزياء الحديث على النحو التالى: يصاغ بلغة الرياضة قانون طبيعى أساسى، أحيانا ما يدعى «معادلة العالم»، ولابد أن تكفى هذا القانون، أو تلك المعادلة كافة الظواهر الطبيعية، ومن ثم يصبح، إلى حد ما، رامزا لوجود الطبيعة، وإمكان وجودها. وتقدم أبسط حلول هذه المعادلة الرياضية مختلف الجزيئات الأولية، التى تعد بمثابة الأشكال الجذرية أو الصور الأصلية للطبيعة، على النحو الذى كان يتمثله إفلاطون مثلا الكعب او التيرائيدر وغيرهما، فى انتظام أجسام علم الرياضة. وإن هذه الصور الأصلية بدورها «أفكار مثالية» نبتة جوته الأولية، حتى إن لم يمكن مشاهدتها بالعين المجردة. وتتوقف إمكانية «رؤيتها» -بالمعنى الذى يقصده جوته- على أعضائنا المدركة التى نقبل بها على الطبيعة. ولعله لا مجال للاختلاف حول ما إذا كانت هذه الصور الأصلية على علاقة مباشرة بنظام العالم ككل. غير أنه يبقى لنا الخيار بعد ذلك، فيما إذا كنا نريد ذاك القطاع الضيق الحسى العقلى من الكل الواسع الرحب.

ولنلق نظرة إلى الوراء على تطور التاريخ. فكل من الفنون والعلوم الطبيعية قد سار فى الطريق الذى حذر منه جوته واعتبره مصدرا للخطر. فالفن -مثلا- قد تراجع عن الواقع المباشر ونزل إلى أغوار النفس، والعلم الطبيعى اتجه نحو التجريد وحقق للتكنولوچيا الحديثة اتساعا عريضا، ومضى يستحث طريقه حتى بلغ الكيان الأولى فى علم الأحياء، والصور الأصلية، التى تقابل فى العلم الحديث، جسوم إفلاطون. كما أن المخاطر صارت اليوم أشد تهديدا وقضا للمضاجع، على ما تنبأ عليه جوته فى زمانه. فقد صرنا نفكر فى تفريغ الانسان من مشاعره وأحاسيسه الذاتية، وإلغاء الطابع الشخصى فى أداء العمل، والتباهى بالأسلحة الحديثة، أو الهرب فى أحضان الجنون. إن الشيطان شديد البأس والسلطان. ولكن المنطقة المنيرة، التى سبق الحديث عنها حين تعرضنا للفن الرومانسى من قبل، والتى تعرف عليها جوته فى كل موضع لاقى فيه الطبيعة، قد صار لها أيضا مكانها فى العلوم الطبيعية الحديثة. هناك حيث تقول بالنظام الواحد الكبير لهذا العالم. واليوم نستطيع بدورنا أن نتعلم من جوته أنه لا يجوز أن نقصر عنايتنا على التحليل العقلى وننسى كل ما عداه من أعضائنا المدركة. بل علينا أن نمضى إلى الواقع بكل حواسنا مجتمعة، وأن نتأكد من أن ذلك الواقع يشكل انعكاسا «للحقيقة، الطيبة، الواحدة». فلنأمل أن يتحقق ذلك فى المستقبل بصورة أفضل مما عاصرناه، وعاصره الجيل الذى أنتمى إليه.

ترجمة: مجدى يوسف

SA'DI VON SCHIRAZ
AUS DEM DIVAN

O Nacht gesegnet, Tag zwiefach gesegnet!
Wo mir im Siegesglanz das Glück begegnet!

Nun, Pauker, schlag zwiefachen Freudenschlag!
Denn gestern Weihnacht, heut ist Frühlingstag.

Mond oder Engel? Kind von Adam stammend,
Bist du es, oder Sonne weltentflammend?

Weißt du nicht, Gegner lauern im Versteck?
Zum Trotz den Bösen tu dein Gutes keck.

O Feind, die Liebe schenkt Erhörung, schließe
Nur fest die Augen, daß dich's nicht verdrieße.

Wohl weiß ich Nächte, wo im Trennungsband
Ich mit den Seufzern schürte Weltenbrand.

Doch aus dem Dunkel jener Nächte stammen
Auch diese Gluten, die mein Wort durchflammen.

Und wenn nicht wäre jener Nächt Entsetzen,
So wüßte Saadi nicht dies Heut zu schätzen.

*

Vorzüge sind verloren,
Wenn sie verborgen bleiben;
Anzünden muß man Aloe
Und Moschus zerreiben.

*

Keine Kunst ist Welterobern;
Wenn du kannst, erobr' ein Herz.

*

Wenn es dir ist gegeben, freigebig wie Palmen sei,
Und ist dir's nicht gegeben, sei wie Zypressen frei.

شیخ سعدی الشیرازی

مبارکتر شب وخرّمترین روز
باستقبالم آمد بخت پیروز

دهل زن گو دونوبت زن بشارت
که دوشم قدر بود امروز نوروز

مه است این یا ملك یا آدمیزاد
توئی یا آفتاب عالم افروز

ندانستی که ضدان در کمینند
نکو کردی علی رغم بدآموز

مرا با دوست ای دشمن وصال است
ترا گر دل نخواهد دیده بردوز

شبان دانم که از درد فراقت
نیاسودم زفریاد جهان سوز

گرآن شبهای با وحشت نمی بود
نمیدانست سعدی قدر این روز

*

فضل وهنر ضایع است تا ننمایند
عود برآتش نهند ومشك بسایند

*

بدست آوردن دنیا هنر نیست
یکی را گر توانی دل بدست آر

*

گرت زدست برآید چو نخل باش کریم
ورت زدست نیاید چوسرو باش آزاد

DEUTSCH VON FRIEDRICH RÜCKERT.

صور من مدرسة
بهزاد
في المجموعات الفنية بالقاهرة

بقلم محمد مصطفى

السبع صور المنشورة هنا، اختيرت من المجموعات الفنية بالقاهرة، وهى من حيث تاريخها تشمل المدة بين عامى ٨٩٣ و٩٤٠هـ (١٤٨٨ و١٥٣٣م)، ومن حيث أسلوبها تمثل مرحلة من مراحل تطور فن التصوير الإسلامى.

وقد حدث ما بين التاريخين السابقين تطور ملحوظ على أساليب التصوير الإسلامى ببلاد فارس، نتيجة لانتقال الحكم من الأسرة التيمورية إلى الأسرة الصفوية. ومن حسن حظ الفن الإسلامى أن آخر حكام الأسرة التيمورية وأول حكام الأسرة الصفوية، اللذين تربعا على العرش خلال المدة السابقة، كانا من عشاق الفنون ورعاتها. ومما لاجدال فيه أن ظروفا كهذه لا بد أن تتيح للفنان كل الفرص لتنمية مواهبه. وليس غريبا، بعد أن يعيش بهزاد فى هذا الجو، أن يخلق لنا من فنه الروائع والبدائع.

ولد كمال الدين بهزاد حول منتصف القرن الخامس عشر الميلادى، فى مدينة هراة، من أعمال خراسان. وغدت تلك المدينة مركزا للفنون بعد أن وقع عليها اختيار السلطان شاه رخ (١٤٠٤–١٤٤٧م) لتكون عاصمة للدولة التيمورية. وقد استخدم هذا السلطان أعدادا وفيرة من الفنانين فى تصوير المخطوطات وتذهيبها ليضيفها إلى نفائس مكتبة قصره السلطانى. ولما جاء إلى الحكم ابنه بيسنقر ميرزا، أقام هو الآخر معهدا لفنون الكتاب بمدينة هراة، ووظف فى هذا المعهد عددا ضخما من الخطاطين والمزوقين والمصورين من داخل بلاده وخارجها.

وحول النصف الأخير من القرن الخامس عشر الميلادى، بدأ أسلوب فنى جديد يظهر فى هراة، ميزته توافق التعبيرات الفنية وحسن تنفيذ التفاصيل وبراعة انسجام الألوان. وفى تلك الأثناء ذاعت شهرة فنانين عديدين من بينهم روح الله ميرك نقاش المتوفى عام ٩١٣هـ (١٥٠٧م)، والذى قيل عنه إنه أستاذ الفنان العظيم بهزاد.

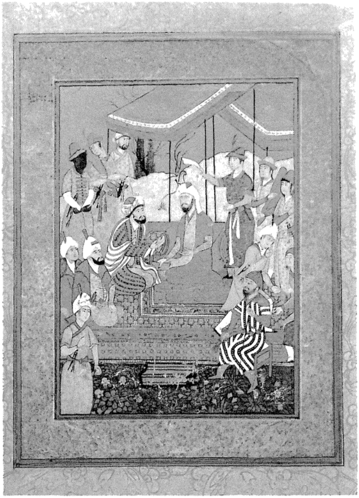
وفى خلال حكم السلطان حسين ميرزا بيقرا ٨٩١–٩١٢هـ (١٤٨٦–١٥٠٦م) بزغ فجر عصر فنى جديد فى مدينة هراة، ذلك أن السلطان حسين، ووزيره الشاعر الموسيقى الرسام مير على شيرنوائى، شجعا سويا النهضة الفنية وتعهداها بالرعاية والتكريم. وفى ظل هذه الرعاية وهذا التشجيع أخذ يعمل الفنان بهزاد فى معهد فنون الكتاب، وإن كنا لا نعلم على وجه التحديد مدى نشاطه فى ذلك المكان. ومن الحقائق المقررة أن تأثيرات أساليبه الفنية يمكن تتبعها منذ سنة ٨٨٥هـ (١٤٨٠م)، إذ كان له فى تلك الأثناء تلاميذ عديدون، اقتفوا أثره وجروا على أسلوبه. وظل بهزاد يعمل فى هراة حتّى بعد غزو الشيبانيين للبلاد، وإلى حين وفاة السلطان حسين ميرزا عام ٩١٢هـ (١٥٠٦م)، وغزو الصفويين للمدينة عام ٩١٦هـ (١٥١٠م).

ولما جاء الشاه إسماعيل إلى الحكم سنة ٩٠٨هـ (١٥٠٢م) استدعى بهزاد إلى عاصمته تبريز، حيث ظفر بالرعاية وحسن التقدير. ويقال إنه لما خرج الشاه إسماعيل لقتال الترك عام ٩٢٠هـ (١٥١٤م)، أخفى المصور بهزاد والخطاط شاه محمد النيسابورى فى إحدى المغارات، حرصا منه على حياتهما، ولما عاد كان الفنان بهزاد وزميله أول من استفسر عنهم.

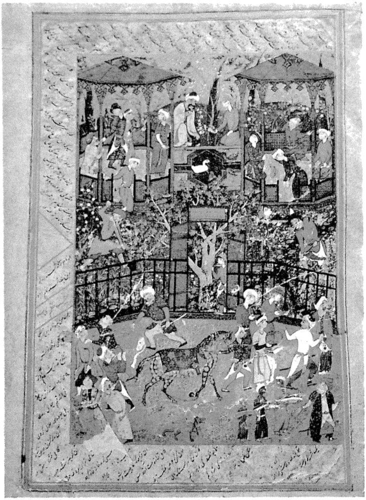
وفى عام ٩٢٨هـ (١٥٢٢م) عين بهزاد مديرا لمكتبة القصر، التى كانت وثيقة الارتباط بمعهد فنون الكتاب. وأتاح له هذا المنصب الإشراف على جمع حاشد من الفنانين، منهم المصور والمذهب والخطاط والمجلد ومنهم غير ذلك. ويذكر المؤرخ خواندمير أن بهزاد فاق فى مهارته جميع أبناء عصره من أهل صناعته حتّى «أن شعرة واحدة من فرشاته كانت قادرة، بفضل عبقريته، على أن تبعث الحياة فى الجمادات».

وعندما أدركت الوفاة الشاه إسماعيل، بقى بهزاد يعمل

قصة المعراج ، اوحة من قصة يوسف و زليخا للشاعر جامى (المتوفى ١٤٩٢)



حفل استقبال رسمى، لوحة من ديوان أشعار فارسية



حفل فى حديقة، من مخطوطة من المنظومات الخمس للشاعر نظامى
(المتوفى حوالى ١١٩٥)

فى خدمة ابنه الشاه طهماسب (١٥٢٤–١٥٧٦م)، الذى قيل عنه إنه كان يتلقى دروسا فى التصوير على بهزاد.

على أننا لا نعلم سوى القليل عن حياة بهزاد الخاصة، ولا يزال تاريخ ولادته وتاريخ وفاته غير معروفين على وجه التحديد، والذى يقال فى وفاته إنها كانت بين عامى ٩٤٠، ٩٤٤هـ (١٥٣٣، ١٥٣٧م).

والنظرة الإجمالية لأعمال هذا الفنان العظيم تجعل من بهزاد أستاذا مجددا فى ميدان التصوير الإسلامى. ومن الأمور التى لها دلالتها بالنسبة لجهوده الفنية، أنه كان يعمل فى معهد فنون الكتاب بمدينة هراة، عاصمة التيموريين، وما صحب هذا العمل من إرشاد وتوجيه. وقد حظى القرن الخامس عشر أيام حكم التيموريين، عشاق الفن ورعاته، بفنانين فى هراة جروا فى أعمالهم الفنية وفق أساليب جديدة، ولا سيما فى معالجة الألوان. وكانوا فى اتجاهاتهم المبتكرة مستقلين تماما عن الجهود التقليدية السائدة فى أيامهم. ولا شك أن هذه الابتكارات كانت ذات قيمة كبرى، وقد تركزت فى النهاية وتجلت على أحسن وجه فى الأعمال الفنية الرائعة، التى أبدعها بهزاد حول نهاية القرن الخامس عشر.

ويمكننا إذن أن نعتبر بهزاد خالق أسلوب جديد فى فن التصوير، يمتاز برقة الأداء والعناية برسوم الأشخاص والواقعية الواضحة فى الأعمال والحركات، واندماج شخصيات صوره، فرادى أو جماعات، اندماجا صادقا فى أعمالهم. وتبدو تصاوير بهزاد كأنها لوحة من الفسيفساء تتألف أجزاؤها من مناظر مختلفة. ويمتاز رسم كل جماعة فى تصاويره بطابع خاص يعبر عن اتجاهات الفنان العاطفية. وموهبة بهزاد فى رسم الأشخاص، رائعة جدا، وتبدو هذه الموهبة واضحة لنا إذا تطلعنا فى وجوه الأفراد الذين رسمهم، ولا سيما أولئك الذين رسم لهم اللحى فى تصاويره. ونلمح هذه الواقعية ذاتها فى المنظر العام المحيط بأفراد الصورة، فكل تعبير له هدف وكل حركة لها دلالة. والحياة والحركة تبدو واضحة حتى فى رسوم الحيوانات والأحجار والأشجار.

ويلاحظ أن بهزاد رغم استخدام الأساليب الفنية التقليدية، إلا أنه كيفها بطريقته الخاصة، وعالجها بأسلوبه المستقل. هذا بالإضافة إلى أنه تناول موضوعات لم تكن مألوفة فى أيامه، وأفاض عليها من عبقريته فى استخدام الألوان ما جعلها من الروائع النادرة. وقد أضاف بهزاد إلى قائمة الألوان المستخدمة، ألوانا من ابتكاره، واتخذ من اللون الواحد أطيافا عديدة، واستطاع أن يلعب بها فى توافق وانسجام.

وقد ذاعت شهرة بهزاد إلى ما وراء حدود بلاد فارس وتسابق فى طلب صوره الأمراء وعشاق الفنون ببلاد الهند. ولا جدال فى أن أستاذا ذائع الصيت مثله لابد أن يسارع إلى تقليده الفنانون الآخرون. وليس غريبا حين يلجأون إلى محاكاة أسلوبه الفنى أن يعمدوا أيضا إلى تقليد إمضائه، رغبة فى الحصول على تقدير مالى محترم لأعمالهم الفنية. وهناك عدد من التصاوير الممضاة باسمه، ولكن يغلب أن تكون من عمل تلاميذه بعد مشاهدتهم للأصل الذى أبدعه أستاذهم.

وكان لبهزاد تلاميذ كثيرون ساروا وفق منهجه الفنى واقتفوا أثر أسلوبه الواقعى. وغالبا ما نلمح فى تصاويرهم تعبيرات وأشخاص منقولة بنصها عن أستاذهم. وأكثر تلاميذه شهرة: قاسم على وشيخ زاده ومحمود مذهب وآقا ميرك وسلطان محمد. ومن تلاميذه من لحق به فى تبريز، ومنهم من رحل عن هراة إلى بخارى، حيث افتتح مدرسة للتصوير تسير حسب المنهج الذى سار عليه فى هراة.

صور من مخطوطة البستان لسعدى الشيرازى، من عمل المصور بهزاد، وهى من مدرسة هراة – ٨٩٣ إلى ٨٩٤هـ (١٤٨٨ إلى ١٤٨٩م) – ٢١ × ٣٠٫٥ سم – مجموعة دار الكتب بالقاهرة.

ربما كانت هذه المخطوطة النفيسة تحقيقا لإحدى رغبات السلطان حسين ميرزا بيقرا. ويبدو أن ثلاثة من فنانى بلاطه المشهورين قد ساهموا فى إخراجها وأبدعوا صنعها، فهى من كتابة الخطاط المشهور سلطان على المتوفى عام ٩٢٠هـ (١٥١٤م) الذى فرغ من مهمة كتابتها فى شهر رجب ٨٩٣هـ (يوليو عام ١٤٨٨) كما ورد فى ختام المخطوطة.

ودفع بعد ذلك بالمخطوطة إلى الأستاذ يارى ليتولى تذهيبها. وينحصر عمل المذهب فى تزويق وتذهيب صحيفة العنوان، وعناوين الفصول والهوامش. وقد أبدع يارى فى تذهيب وتزويق أربع صفحات فى بداية المخطوطة. ونلمح إمضاءه عند الزاوية الخارجية من أسفل الصحيفتين الأوليين. والإمضاء دقيق للغاية، حتى أن أحدا لم يكن يتوقع وجوده فى هذا الموضع من هامش الصحيفة. وعلى الرغم من براعته الفنية فقد استخدم العبارة التقليدية المتواضعة: من عمل العبد يارى المذهب.

عندئذ انتقلت المخطوطة إلى يد المصور بهزاد، وربما عمد فى البداية إلى وضع الخطوط الأولى المرسومة فى الصفحات

التى خصصت لذلك، ثم بدأ بعد هذا فى رسم التفاصيل خاضعا فى ذلك إلى أسلوبه الخلاق، دون التقيد بترتيب ما، ويتضح هذا من اللوحة الأخيرة فهى مؤرخة عام ٨٩٣هـ (١٤٨٨م) على حين نرى تاريخ لوحه أخرى فى عام ٨٩٤هـ (١٤٨٩م).

السلطان حسين ميرزا يسمر فى قصره (الصفحة اليمنى).

فى شرفة جميلة يطوقها سور منخفض وسط حديقة يانعة الزهر، جلس السلطان حسين ميرزا مع ضيوفه فى حفل بسيط يتذوقون الشراب ونرى فى الركن العلوى من يمين الصورة معصرة نبيذ، يظهر من فتحة بابها قدر كبير منبعج يعلوه إناء صغير. وأمام الباب، وسط الحشائش الخضراء جلست القرفصاء خادمة زنجية، وضعت على رأسها وحول أكتافها شالا أبيض، وأخذت تراقب إنبيقا تخرج منه أنبوبة قصيرة يجرى خلالها السائل لينسكب فى إبريق صغير. وإلى جوار هذا الإبريق يوجد إبريق آخر، ومن خلفهما وقف خادم زنجى، يحمل على كتفيه عصا، يتدلى من طرفيها إبريقان آخران، وفى أسفل الصورة، قرب مدخل الشرفة، نرى خادما زنجيا آخر يحمل فوق رأسه سلة مملوءة بالفاكهة، وأمامه زميل آخر يحمل فوق ظهره قدرا من الفخار.

أما السلطان نفسه فقد جلس يرقب باهتمام ما يجرى أمامه. ونراه يجلس فى زاوية الشرفة على وسادة جميلة مغطاة بقماش مزركش، وأمامه عدد من القنينات والأقداح. وإلى يمينه جماعة من رجال الحاشية منهمكون فى ملء الكؤوس والأقداح، وقد ظهر أحدهم وفى يده قدر زرقاء اللون، وظهر آخر وهو يسكب الشراب من إناء كروى الشكل إلى قمع ركب فوق قنينة، يحملها رجل يركع على إحدى ركبتيه. وإلى جوار هؤلاء قنينات أخرى ملئت من الأباريق الفخارية. ونشاهد فى الركن الأيسر من أسفل الصورة أحد المدعوين وقد أعياه الشراب، مما جعله يحتاج إلى اثنين من رفقائه يسندانه فى مشيته. وأمام هؤلاء نرى شخصا يرقب فى غير ارتياح حركات الرجال الذين لعب بعقولهم الشراب. أما حارس الباب فنراه أمام مدخل مزدان أبدع زينة، وقد رفع عصاه فوق رأسه ليصد بها أحد المتطفلين على الحفل.

فقهاء يتدارسون العلم فى المسجد.

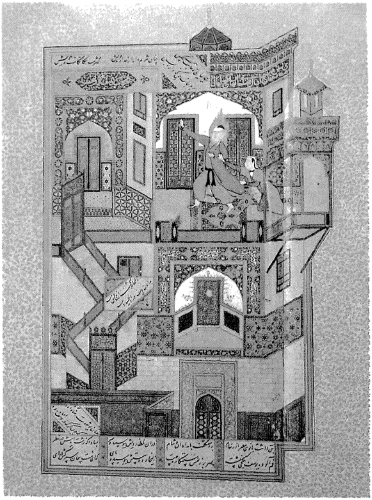
هذه صورة أخرى رسمت باتقان ظاهر. وقد عنى الفنان فيها باظهار التفاصيل المعمارية وأبدع فى زخرفة الجدران أيما إبداع. ونرى فى الصورة عقدا مرتفعا كسته الزخارف الرائعة. ويفصل هذا العقد بين صحن المسجد وداخله. وتدور حول ذلك العقد الكبير زخرفة كتابية موضوعة داخل خرطوشات مستطيلة متتابعة، وتنتهى هذه الكتابة بامضاء الفنان: عمل العبد بهزاد فى سنة ٨٩٤هـ (١٤٨٩م).

يوسف وزليخا.

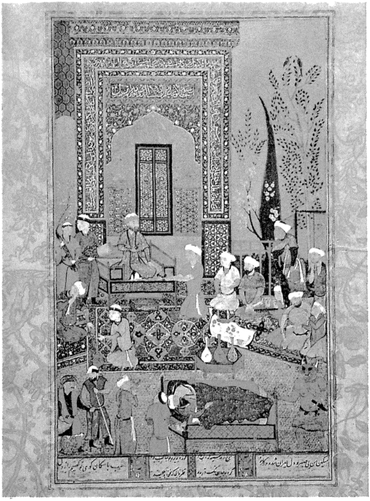
تصور هذه الصورة قصة من قصص الحب المشهورة. هى قصة يوسف وزليخا. وهذا الموضوع مألوف وشائع بين الشرقيين فى الفن والأدب. لقد وقعت زليخا فى غرام يوسف وحاولت ما استطاعت أن تكسب وده بأية وسيلة، فأمرت ببناء قصر فخم يضم حجرات، متصل بعضها ببعض بسبعة أبواب. ونقشت جدران القصر وأرضيته وأسقفه بقصص الحب والغرام المثير بين يوسف وبينها، بحيث لا يقع بصر يوسف على منظر من المناظر إلا ويرى نفسه يعانق زليخا. وأخيرا دعت زليخا يوسف لزيارتها فى هذا القصر، ورافقته من حجرة إلى حجرة أخرى حتى بلغا الحجرة الأخيرة. عندئذ صبت نفس يوسف إليها، وأوشك أن يهم بها، لولا أن رأى برهان ربه، فولى مدبرا ولم يعقب. وهذا كله واضح فى تلك اللوحة، فنرى يوسف، وقد ميزته هالة القديسين، وهو يفلت من زليخا التى مزقت قميصه وهى تحاول أن تمسكه وهو يجرى، ونرى كذلك أبسطة جميلة رائعة تكسو أرض الحجرة. وفى الغرفة من جهة اليسار، وضع بهزاد إمضاءه: من عمل العبد بهزاد. أما الغرفة تحتها فقد دارت حول العقد خرطوشات تحمل زخارف كتابية وتحمل تاريخ كتابتها: ٨٩٣هـ (١٤٨٨م) ولا جدال فى أن زخارف الجدران فى غاية البراعة والدقة.

عفريت من الجن يحمل عاشقين فى سريرهما إلى حضرة الملك سليمان. صورة من أسلوب بهزاد بامضاء تمراز، وهى من مدرسة هراة– مؤرخة ٩٠٢هـ (١٤٩٦م) – ١٤,٨ × ٢٥ سم – من مجموعة شريف صبرى بالقاهـرة.

فى نهاية الكتابة الموجودة على العقد نقرأ العبارة التالية: صنعت أستاذ تمراز... وكان الفراغ منها عام ٩٠٢هـ (١٤٩٧/٩٦م). هذا وقد أغرم تمراز بأسلوب أستاذه بهزاد فاقتفى أثره وسار على منهاجه. والقصة المصورة هنا تجرى فى شرفة جوسق مقام وسط حديقة جميلة. ونشاهد تحت العقد الكبير الملك وقد جلس على عرش مزخرف أروع زخرفة وإلى يساره اثنان من تابعيه يحملان قوسا ونشابا. ونشاهد كذلك أحد الأتباع يركع على ركبتيه ويقدم للملك نوعا من الشراب. وإلى يسار الصورة جلس تابع آخر يحمل الشراب ويتجه به

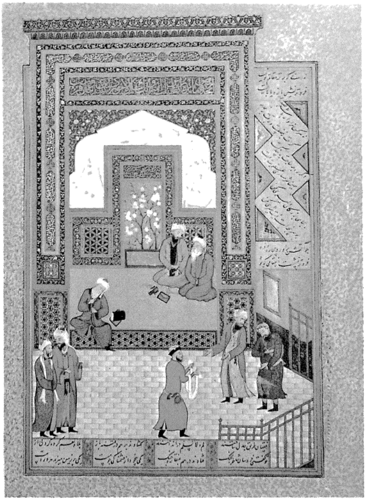


يوسف و زليخا، لوحة من مخطوطة «البستان» لسعدى



عفريت من الجن يحمل عاشقين فى سريرهما الى حضرة الملك سليمان

السلطان حسين ميرزا يسمر فى قصر ، لوحة من مخطوطة «البستان» لسعدى



فقهاء يتدارسون فى المسجد، لوحة من مخطوطة «البستان» لسعدى

صوب أحد الضيوف. ونرى فى الجانب المقابل عددا من الضيوف وقد بسطت أمامهم ألوان الطعام والشراب. وجلس قرب هؤلاء، ثلاثة من الموسيقيين، منهم عازفة على «الهارب»، ورجل ذو لحية يمسك طبلة بين يديه، وآخر يضرب على الدف. وفى يمين الصورة إلى الخلف، وقف أحد الحراس وفى يديه عصا طويلة وهو يتكئ على سياج الحديقة، ومن خلفه خادم قد أخذته الدهشة مما يرى فعض على إصبعه، ونشاهد على منضدة صغيرة ثلاث قنينات كمثرية الشكل ولها رقبات رفيعة طويلة.

ونرى فى مقدم الصورة سريرا عليه عاشقان يغطان فى نوم عميق، ووقف عند أقدامهما عفريت من الجن، له قرنان فى رأسه، وقد تعرى نصفه العلوى من الملابس. ويفهم من القصة أن الملك الجالس على عرشه هو الملك سليمان الذى وهبه الله القدرة على تسخير الجن.

حفل فى حديقة من مخطوطة من المنظومات الخمس للشاعر نظامى.

ذكر محمد بن على بن درويش على السمرقندى الخطاط، فى ختام هذه المخطوطة أنه فرغ من كتابتها فى مدينة هراة فى شهر شوال عام ٩١٧هـ (ديسمبر سنة ١٥١١) — والصورة على منهج أسلوب بهزاد الذى كان طابع مدرسة هراة. وهى من عمل المصور بهرام قلى — أما مقاسها فهو ٢٢ × ٣٠ سم — وهى من مجموعة شريف صبرى بالقاهرة.

فى حديقة منسقة غنية بالزهور، مدت موائد الضيوف الكبار تحت مظلتين جميلتين متقابلتين. وجلس فيما بين المظلتين فوق حشائش الحديقة الخضراء، وإلى جوار بركة ماء صغيرة، واحد من الضيوف ليسلى نفسه بمنظر البطة السابحة فى البركة. وأمام هذا الضيف جلس خادم يحمل فى يديه أقداح الشراب. ونشاهد فى وسط الصور بستانيين انهمكا فى العناية بأزهار الحديقة. وهنا وهناك نلمح الخدم والغلمان يعنون بالضيوف يحملون ألوان الطعام والشراب ويتنقلون بينهم لخدمتهم. ويبدو من مقدم الصورة أن أحد الضيوف جاء متأخرا، فخف لاستقباله سياس الخيل للعناية بفرسه إلى أن ينتهى الحفل. ولا يفوتنا أن نشير إلى صورة الكلب المرسوم فى أسفل الصورة ولعله كان من مستلزمات الحراسة. وإلى جانبه نرى ثلاثة زنوج وهم يؤدون بعض الأعمال. ونرى فى جانب آخر حارسا يدفع أحد المتطفلين بعيدا حتى لقد سقطت عمامته من شدة الدفعة وقوة العصا التى نزلت على أكتافه.

حفل استقبال رسمى.

لوحة مفردة من ديوان أشعار فارسية، من أسلوب المصور بهزاد، وفق منهج مدرسة تبريز — حوالى سنة ٩٣٢هـ (١٥٢٥م) — مقاسها: ٢٦ × ٣٢ سم — من مجموعة متحف الفن الإسلامى بالقاهرة.

فوق أرض خضراء معشوشبة، ذات خلفية تكسوها الصخور، أقيمت مظلة كبيرة، وعلى ارتفاع درجات بسيطة نرى كرسيا مريحا، غطى ببعض الأبسطة ليجلس عليه الأمير ومن حوله الوسائد الوثيرة، والخدم ورجال البلاط يلتفون به من كل جانب. وإلى اليسار يقف شخص أسود البشرة، ويبدو أنه يتلقى التعليمات من الشخص الواقف إلى جواره. أما الواقفون إلى اليمين فخادم يحرك مروحة لينعش جو الأمير، وحارسان يحملان السلاح. وقد جلس بجانب الأمير ضيف كبير، ويظهر انه أجنبى، كما يتضح ذلك من شكل ملابسه ذات الخطوط، ونراه هنا وهو يعرض موضوعه على الأمير بحركة بارعة. ونشاهد الأمير وقد أمسك بيده اليمنى درجا ملفوفا من الرق، مغطى بغلاف أحمر اللون. وربما كان هذا الدرج رسالة حملها الضيف إلى الأمير. أما الشخص المرافق للضيف، فنراه يجلس وفى يده عصا، على كرسى منخفض إلى جوار مقعد الأمير. وظهر بين جماعة المستقبلين، المستشارون ورجال القصر، ومنهم رجل وقور ذو لحية هو الواقف إلى اليسار، واثنان إلى جواره من شباب البلاد يرتديان أحسن الثياب. وإلى يمين الصورة يقف عظيم آخر وقد رفع أصبعه إلى شفتيه، كأنه يلفت نظر جاره إلى التزام الصمت والهدوء، حتى لا يشغل الأمير وضيفه عن متابعة حديثهما الهام الخطير.

قصة المعراج.

لوحة من قصة يوسف وزليخا للشاعر جامى — أسلوب بهزاد كمنهج مدرسة تبريز — فى مخطوطة مؤرخة سنة ٩٤٠هـ (١٥٣٣م) — مقاسها ١٥,٥ × ٢٤ سم — من مجموعة دار الكتب بالقاهرة.

أمام صفحة السماء الزرقاء نرى هالة كبيرة تحيط برسم الرسول، عليه الصلاة والسلام، وهو يركب البراق ليصعد به إلى السماء. ويقود ذلك الركب المقدس، الملاك جبريل فنراه يسبح أمام البراق وسط السحب التى لونتها أشعة الشمس بلون ذهبى براق. ونشاهد حول النبى ملائكة لهم أجنحة يحملون فى أيديهم المباخر والطيب. ووجه جبريل وباقى الملائكة واضحة غاية الوضوح، أما وجه النبى فمحجب لا يرى، تقديسا له.

عن كتاب الدكتور محمد مصطفى : صور من مدرسة بهزاد فى المجموعات الفنية بالقاهرة؛ سلسلة الينبوع الفضى، الناشر ڤولدمار كلاين، فى بادن-بادن ١٩٥٩.
نشكر دار نشر Woldemar Klein لانعامها علينا بكليشهات هذه اللوحات.

اسمي «يوسف»...

تمثيلية إذاعية

بقلم جونتر آيش

ترجمة مجدي يوسف

الشخصيات :

يوسف	پاولا
وليـام	ريمبوك
آنيتـا	أوتيليه
ريشارد ماتيسون	ماكسيميليان
	كورتـس

يوسف : أود أن أقدم لك نفسي أيها المستمع، ولكن من هو أنا؟ لا أستطيع أن أدعى بأن هذا الصوت الذى تسمعه الآن هو صوتى أنا بما لا يحتمل الشك.

هنالك ما يدل على أنى نمرا، أو على أنى — بعبارة أدق — «يوسف» نمر السرك. إلا أنك لست وحدك الذى يتعجب، وإنما أنا الآخر، لنمر يتكلم لغة الانسان. لا، بل أنه مما لا يحتمل الشك أن كثيرا من الأصوات التى ستسمعها ما هى إلا صادرة عنى؛ وعلى ذلك لا يمكن أن يحدد بصورة مؤكدة من هو أنا. فمحتمل جدا — مثلا — أن أكون أنا صاحب الحديث الدائر بين «آنيتا» لاعبة السرك و«وليام» مروض الوحوش. ولعل الأذن لا تحتاج سوى لبعض الحساسية حتى تلتقط مثل هذه الأشياء. أنصت!

وليـام : برنامج صغير يا آنيتا، ولكنه مختار بعناية. زوج من سباع البحر فى البداية. ما رأيك فى سباع البحر؟

آنيتـا : لا أطيق لهم رائحة.

وليـام : (أخ!) ما كنت أعلم هذا.

آنيتـا (بتهكم) : لا، ماكنت تعلم هذا!

وليـام : الجمهور يحب سباع البحر. ثم أنه يستحيل علينا أن نأتى بأفيال. فأنت أدرى بما يكلف الفيل فى يومنا هذا. وعلى المرء أن يبدأ صغيرا.

آنيتـا : إذاً فالبراغيث لا بأس بها.

وليـام : البراغيث؟

آنيتـا : صغيرة ولا تكلف شيئا.

وليـام : ولكنها دون المستوى اللائق بى. إن من يعرض قططا متوحشة لا يقدم براغيث. لابد أن يكون هذا واضحا بالنسبة لك.

آنيتـا : لابد أن يكون واضحا بالنسبة لى؟ يا لحساسيتك حين يخصك الأمر.

وليـام : لا يخصنى وحدى. فنمرتى مع يوسف لن تكون أهم عرض فى البرنامج.

آنيتـا : تريد أن تصطحب يوسف هو الآخر.

وليـام : إلى مستقبلنا.

آنيتـا : مستقبل ذو مخالب متآكلة. وبدون أضراس.

وليـام : هذه استثارة منك. إن يوسف ليس عجوزا لهذا الحد.

آنيتـا : ولكنه نتن الرائحة على أية حال. فما أجدر أن يحمم بصابون اللاوندا، وأن يدلك بعدها بماء الكولونيا.

وليـام (فى بلاهة) : بماذا؟

آنيتـا : بصابون اللاوندا وماء الكولونيا. آه منك يا وليام!

وليـام : كنت تناديني سابقا باسم «بيل».
آنيتـا : واليوم أدعوك وليام. لأنك صرت شخصا حساسا. وربما دعوتك «ڤيلي»، «ڤيلي شولتسه» من «بريتلين» الواقعة على سفح «كيفهويزر». شيء يثير الغم والكآبة: «شولتسه» بـ «تاء وسين وهاء»، و«كيفهويزر» بـ «ياء».
وليـام : هذا هو.. بالضبط!
آنيتـا : ما هو الذى بالضبط؟
وليـام : «تاء وسين وهاء» وبعدهم «ياء». وما عداه خطأ فى خطأ.
آنيتا (تلين من لهجتها) : إفهمني يا «بيل» —
وليـام : فاهم.
آنيتـا : ماهو الذى كان يجب أن يكون كل شيء؟ أليست هى نمرتك مع يوسف؟
وليـام (بما تبقى لديه من أمل يحدوه) : أنت والجياد. ورقصة الذرة على ظهر الحصان، وهو يضرب الأرض بحوافره على وقع ونغم. وقدماك. والقبلات الطائرة تحيي الجمهور.
آنيتـا : ثم يأتى من بعدى التفاح الذى يكافأ به الخيل، فيكون له أغلب التصفيق. لا.
وليـام : لا؟ ندخر سبعة آلاف مارك وتقولين لا؟
آنيتـا : سبعة آلاف؟
وليـام : إذا حولت كل شيء إلى عملة سائلة.
آنيتـا : إذاً فافعل!
وليـام : وماذا بعدها؟
آنيتـا : «بيل»، أفى استطاعتك أن تقرضنى ألفى مارك؟
وليـام : بالطبع يا آنيتا.

*

يوسف : حقا، كان بالامكان أن أكون وليام أو آنيتا، أو ربما كليهما فى آن واحد. ويأتينى نفس الشيء مع شخصين آخرين هما الأسطى الخباز «ماتهيسون» وحرمه، بينما كانا يستمتعان بالصيف العليل على شاطيء بحيرة «بودينزيه» فى يوم عيد ميلاد فراو «ماتهيسون». أنصت أيضا لهذا الحوار!
پـاولا : ريشارد!
ريشارد (نصف نائم) : ماذا؟
پـاولا : الرجل الذى فوق منط الخمسة أمتار. أنظر!
ريشارد : هـه.
پـاولا : ها هو يقفز.
ريشارد : ثم ماذا؟
پـاولا : كان شيق المنظر.
ريشارد : حقـا؟
پـاولا : ريشارد!
ريشارد : نعم؟
پـاولا : يحق لى أن أتمنى شيئا، فاليوم عيد ميلادى.
ريشارد : بالطبع يا حبيبتى.
پـاولا : إقفز من فوق منط الخمسة أمتار!
ريشارد : أنـا؟ آه — طبعا —
پـاولا : أتقول «نعم»؟
ريشارد : اطلبى ما هو أفضل من هذا. فماذا ستجنين من وراء قفزى؟ اطلبى باقة من الورد، أو أن نستقل السيارة إلى بحيرة لوتسرن.
پـاولا : لا أمنية لى سوى شيء واحد: أن تقفز من فوق منط الخمسة أمتار.
ريشارد : بالطبع فى مقدورى ذلك. ولكنه شيء سخيف. ثم أنى لا أشعر بأية رغبة فى أدائه.
پـاولا : أمنية عيد ميلادى!
ريشارد : لا.
پـاولا : خسارة، خسارة كبيرة. أأقول لك علة أنك لا تفعل؟
ريشارد : هذا هو ما كنت ترمين إليه، أليس كذلك؟ أن تقوليها لى (!) هذه هى أمنية عيد ميلادك.
پـاولا : لأنك جبان، جبـان.

يوسف : أجل، هذان الصوتان يمكن أن يكونا لى أيضا. ولكنى لا أستطيع أن أقطع بذلك. ومع هذا فانى قادر على أن أعرض عليكم، أيها المستمعين، أصواتا أخرى أعتقد أنها لى. إنها للزوج الثالث من البشر! رجل الأعمال «ريمبوك» الذى يشعر بالملل فى المساء أثناء صحبة زوجته «أوتيليه».
أوتيليه : متى انتهيت من قراءة الصحيفة؟
ريمبوك : إنى لا أقرأها يا أوتيليه.
أوتيليه : إذاً فألق بها بعيدا.
ريمبوك : لم تفهمينى. لابد لى من إلقاء نظرة عليها.
أوتيليه : كى تضايقنى وتثير حفيظتى.
ريمبوك : بل كى لا أقرأ، يا أوتيليه. وكيف لى ألا أقرأ دون أن ألقى نظرة؟
أوتيليه (تنفجر باكية).

ريمبوك : لا تبكي! كان في استطاعتي أن أدعى أيضا بأنى أقرأ، فالمسألة تتوقف على وجهة النظر. أنت تقصدين ذلك الكعك الأسود الصغير الذى يدعوه الناس حروفا؟

أوتيليه : ما هو؟

ريمبوك : ثقي أنك تعنيه. ولكنى لا أنظر إليه. وإنما أقرأ البياض الذى حوله.

أوتيليه : البياض؟

ريمبوك : شىء صعب، ولكنى لا أفقد الأمل فى أن أعثر على ما يستحق الاطلاع عليه.

أوتيليه : فى هذه الأمسية بعد؟

ريمبوك : صبرا، يا أوتيليه! إنما نعيش لأطول من أمسية واحدة.

*

يوسف : فى هذا الكفاية. فليس من داع لأن نتعرف على السيدات والسادة أكثر من هذا القدر. إذ أنى ما أردت إلا أن أقول لك بأنى أحس بشىء من الحيرة حين أقدم نفسى. ترى هل جعلتك أنت الآخر فى حيرة من أمرك؟ بينى وبينك: لا تأخذ كل هذا على محمل الجد ولا تفكر فيه كثيرا. ولا تفترض فيه ما يزيد على لعبة، دعها تسير على هواها. ثم أنى أقول لك بكل صراحة أنه مما يبعث فى نفسى البهجة أن أبعث فى نفسك الحيرة وأن أضحك وأكذب عليك. لهذا فالأفضل لك أن تفترض بأن كل ما يقال ما هو إلا كذب.
هذه النصيحة لك أنت، أما أنا فلا أستطيع أن أنتفع بها. وإنما يعاودنى هذا السؤال على الدوام: من هو أنا؟ فى صباح أحد الأيام أفتح عينى على غرفة غريبة، فى مخدع غريب، إلى جوار امرأة غريبة. وأجد خزانة من خشب اللوز المموج، وحوض اغتسال ذا صنابير «نيكل» تضوى، وأباجورة، وإلى جوار الباب مفتاح النور وزر الجرس وتعليمات الإدارة. سعر الغرفة لشخصين ستة عشر ماركا، يضاف إليها ضريبة استشفاء، وخدمة، وعشرة بالمائة فى حالة عدم تناول الافطار بالفندق. شىء طيب، فالمرتبة طرية، ولكن من أنا؟ ربما كان الأفضل أن أضرب الجرس مرة لخادمة الغرفة ومرتين للخادم وأسألهما من أنا. أو من تكون هذه السيدة. إنها نائمة وفمها منفرج بعض الشىء وقد ارتسمت عليه ابتسامة. ثم أن شعرها داكن وبشرتها رقيقة ناعمة. ترى هل أوقظها وأسألها؟ ليس عندى أى ذكريات، لم أوجد أبدا من قبل، الآن فقط ولدت من جديد. كيف يرن صوتى، وعم ينم؟

ماكس : آلو، آلو، آلو، آلو، آلو.

يوسف : يا له من صوت غريب. إنى لا أعرفه. كما أنى لا أعرف رنين صوتى فى الواقع. أو ربما كان هذا هو الصوت الصحيح لى. أسئلة صعبة لمولود جديد.
وأنا أستيقظ لأكتشف كنه العالم. ها هو باب يؤدى إلى الشرفة. وأنا أخطو نحو الخارج. يوم مشمس يدخن. أشجار، منحدر يهوى حتى نهر فسيح. وهناك صخرة كبيرة. ربما كانت هى «لوريلى»؟

ماكس: إذا لكان الراين تحت هناك. والبوق على بعد بعيد؟ (تسمع بعض ألحان النفير وهى تهب آتية مع الريح «حماك الله».)
على ذلك فأنا فى «زيكنجن». إن هذا لا يمكن أن يكون صحيحا تماما من الناحية الجغرافية. إلا أن شيئا ما شديد الوضوح كامن فى نفسى. أين أنا؟ من أنا؟

آنيتا (من الغرفة) : ماكسيميليان!

ماكس : صوت ما.

آنيتا : ماكسيميليان!

ماكس : المرأة التى فى الحجرة.

آنيتا : ماكسيميليان!

ماكس : أهى تعنينى؟ أأدعى ماكسيميليان؟

يوسف : يبدو لى أنى أعرف هذا الاسم. إنه فى غاية القرب من الحياة العالقة بلسانى، ومع ذلك أعجز عن النطق بها.

كما فى السابق كذلك فى اللاحق يتميز مكانيا صوتا ماكس ويوسف.

ماكس (يدخل الغرفة) : نعم؟

يوسف : موقف مزعج. من تكون هذه السيدة؟ إن قميص نومى يعرقل الحديث معها بطريقة لا غبار عليها.

آنيتـا : هل كنت فى الشرفة؟
يوسف : سؤال لا يلزم بشىء بعد.
ماكس : أجل، كنت فى الشرفة.
يوسف : ولكن ماذا بعد ذلك؟
آنيتـا : كيف حال الطقس؟
ماكس : سيكون يوم جميل. ضباب هابط.
يوسف : جدير بى أن أذكر الراين لشرح جغرافية المكان على الأقل.
ماكس : منظر جميل، مباشرة على الراين.
يوسف : هكذا تكون الاجابة !
آنيتـا : تقصد على الدانوب.
يوسف : مفاجأة لى !
ماكس : أجل، على الدانوب.
آنيتـا : أنت لست هنا.
يوسف : لازلت على الراين، وهو بعيد عن هنا.
ماكس : لحظة واحدة، سأعود حالا.
آنيتـا (تضحك).
يوسف : لم تضحك هذه الانسانة؟
آنيتـا : قل لى صباح الخير !
يوسف : إنها تعتقد أنى أحاول التقرب إليها. شىء محرج.
ماكس (رغما عن نفسه) : صباح الخير.
آنيتـا : ماذا بك يا مكسيميليان؟
يوسف : هذا الاسم مرة أخرى.
ماكس : ماذا بى؟
يوسف : خاتم زواج فى يدى. وفى يدها هى الأخرى. ترى هل ـ؟ لكان أمراً يبعث على التقزز.
آنيتـا : إنك تنظر إلى كما لو كنت غريبة عنك.
يوسف : كيف إذا على أن أنظر إليها؟ الجغرافيا لا نفع منها. فلأقرر من هى: أوتيليه، باولا، آنيتا.
ماكس : صباح الخير يا آنيتا.
آنيتـا (بحدة) : قلتها من قبل.
يوسف : يبدو أنها فعلا آنيتا.
ماكس : أنت يا من ترمحين على ظهر الجواد الأشهب المدثر وترمينى بقبلاتك الطائرة.
آنيتـا : أحمد الله أن ذلك قد راح وانتهى.
يوسف : هو ما شعرت به.
ماكس : راح وانتهى؟
آنيتـا : أهذا هو سر همك؟
ماكس : إنما هى القبلات الطائرة.
يوسف : كذب ! أدب صرف منى. كيف وقعت مع هذه الانسانة؟ لابد أنى تزوجتها، ولابد أننا نقوم الآن برحلة شهر العسل. نافخ البوق فى «زيكنجن» لست أدرى ما يعنى. وكل هذا على شاطىء الدانوب. كل ما أرجوه أن أكون شخصا لا يهتم للجغرافيا بأكثر مما يهتم لسجل الأحوال الشخصية.
ماكس (بلهجة ثقيلة الظل) : إنما هى القبلات الطائرة.
آنيتـا : لم يعد لها داع، لا أبعاد بعد الآن، لقد صرت على شاطىء النبع.
يوسف : «بريجاخ» و«بريجه»(١)، وأنا الذى كنت أتمنى «جراوبندن»(٢). هذه الينابيع العارية من كل حياء، تحتويها أحجار عليها رسوم كتابات مبهمة. النبع «آنيتا». وإلى جوارها قراطيس تطوى فيها الشطائر، وقوارير ليمونادة. لا شك أنى شخص لا يهتم لشىء. أقدم، أقدم يا مكسيميليان !
ماكس : صرت على شاطىء النبع.
آنيتـا : قبل كما تريد، جفف وبلل أينما يحلو لك.
يوسف : هذا خروج عن الحد. إن عقد الزواج لا يجيز انعدام الحياء. لابد من بعض الشدة.
ماكس : أود أن ألقى إليك باعتراف يا آنيتا. أنا لست ماكسيمليان. بل أنى لا أدرى من يكون ذلك الشخص. أنا هو «يوسف»، النمـر !
آنيتا (تضحك باستخفاف).
يوسف : لقد تسرعت. لابد من بعض اللف والدوران.
ماكس : أنا وليام، مروض الوحوش.
آنيتا (بينما تضحك باستخفاف) : مروض وحوش !
ماكس : نعم، وليـام.
آنيتـا : لقد مات.
يوسف : لا داعى هنا للضحك.
ماكس : مات أوعاش، أنا هو.
يوسف : يظهر أن فيما تقول بعض الحقيقة. فأشباح ذكريات تخطر لى.
ماكس : القفص. ويوسف يغمز بعينيه الصفراوتين لوليام الواقف بجوار كورتس إلى جوار القضبان.
آنيتـا : ما أبعد هذا، لله الحمد.
ماكس : بل هو بالغ القرب يا آنيتا.
آنيتـا : لا أريد أن أسمع عنه شيئا.
ماكس : بل اسمعى جيدا يا آنيتا !

١) كلاهما يقع على نهر الدانوب.
٢) ولاية فى سويسرا تقع على نهرى الراين و«الإن».

وليـام : أمر ثقة فيما بيننا يا كورتس، إنى أنوى الزواج من آنيتا.

كورتس: لا أدرى السر، يا وليام، فى أن أذنى صالحة بشدة لتقبل الاعترافات. إنى مهرج، ونفسيتى فى غاية الضجر والسأم، بالاضافة إلى مرض معدتى. وفى عنقى خمسة أطفال. ولكنى ماذا أسمع؟ مصوب السكاكين له مشاكل دينية، وبهلوان الكرات لا يحس بالراحة فى حجرة فندقه، ولا حرم المدير فى هذا العالم. وصبى حظيرة الحيول يعد سطوة على بنك، وأنت بحاجة لآنيتا، وآنيتا بحاجة لمعطف من الفراء.

وليـام : ولكنها حصلت عليه.

كورتس: الحمد لله، هم واحد أقل!

وليـام : أما أنا فليس عندى هموم.

كورتس: ألم تقل أنك تريد أن تتزوجها؟ لا، يا عزيزى وليام، لا تواصل الكلام! فلدى من ضغط الدم وأمراض القلب ما هو جدير بالشكوى. ثم أنه حتى بشرتى لا تحتمل كل هذه المشاعر. الأفضل لك أن تعنى بيوسف أكثر من ذلك. فحاله لا يعجبنى.

وليـام : يوسف؟ إنه على خير ما يرام.

كورتس: إنه يبدو لى فى الفترة الأخيرة كما لو كان يفكر بانهاك.

وليـام : هذا، يفكر بانهاك! إنه يكون راضيا مرضيا بحصوله على نصيبه من اللحم. بالطبع بلا عظام. فأنيابه لا تحتمل.

كورتس: لعل أنيابه تؤلمه. على أى حال أظن أنه يستطيع العض والمضغ جيدا.

يوسف : أتسمع هذا يا يوسف؟
(النمر يزأر)

وليـام : دورك فى الحلبة، يا كورتس!

كورتس: على فكرة! تستطيع أن تلغى نمرتك مع يوسف إذا كنت فى حالة اضطراب نفسى حاد.

وليـام (يضحك) : اضطراب نفسى!

كورتس: مهما كان، معطف من الفراء!

وليـام (فخورا) : لثعلب قطبى. كان فرصة. بألف وسبعمائة مارك.

كورتس: حقا، إنها فى الربيع أرخص. الأفضل لك أن تعلن مرضك.

وليـام : مرضى؟ إنى أتفجر حيوية. أحيا لأول مرة.

كورتس: هذا رأيى.

موسيقى من بعيد. تصفيق.

ماكس : أما أنا فرقدت وراء القضبان المشتبكة بعينين نصف مغمضتين، ورحت أنتظر. فقد كنت يوسف، النمر. ومن بعيد كنت أسمع صياح البهلوان كورتس، وقهقهات الجمهور. ثم عم السكون. وارتفعت شبائك القضبان. وسرت على الممشى المؤدى إلى الحلبة.

وهنا زأرت كما يجب فى مثل هذا المقام، ودخل وليام إلى القفص. فقفزت كالواجب أيضا على مقعدى الخاص. وأنت تعرفين البرنامج: تكشيرة متوحشة، إبرازا للأنياب والمخالب، جزعا من السوط والعصا، تقديما لشتى الفنون رغما عن النفس، ولكن مع الخضوع للانسان. والذى أهم من القفز عبر الحلقة المشتعلة هو الخطر. أنت تعرفين ذلك، فهو الشىء القابل للرؤيـا، قشعريرة تعبر الجلد، كل قادر على رؤيتهـا والاحساس بها. ولكنك لا تعلمين — على الأرجح — أن ما يحدث فى العرض هو حوار بلغة لا وجود لها، حوار صامت لا يعيه نفس أطراف اللعبة. وربما أمكن ترجمته، إلا أن مشقة ذلك ترجع إلى عدم وجود الأصل، مما يثبت قصور جميع الترجمات. ومع ذلك فاستمعى إلى ترجمة الحوار الذى دار بينى وبين وليام فى ذلك المساء، الذى كنت غائبة فيه يا آنيتا، بينما كان كورتس واقفا فى وضع استعداد بأحد الأركان، حاملا حلقاته المشتعلة، فى منتصف العاشرة، أمام الجمهور الذى ملأ ثلاثة أرباع المقاعد، وقرقعات السوط تقاطع ذلك الحوار، مع نداءات محفزة، ترافقها موسيقى حزنة جزعة. ولكنها لا تدخل فى حوارنا فسنعرض لها فى فرصة أخرى.

وليـام : مساء الخير يا يوسف.

يوسف : مساء الخير يا وليام.

وليـام : كيف حالك؟

يوسف : شكرا، يعنى ..! تذكرت اليوم أمى. وقد بدأت الذكرى فى عظمة الفك اليمنى من ناحية الخلف.

وليـام : من اليمين ناحية الخلف؟ هو ما ظنه كورتس، وإن يكن دون ذكر الموضع. فهو يقول أنك تفكر بانهماك.

يوسف : مثلا فى أنى وحيد.

وليـام : أيضا من اليمين ناحية الخلف؟

يوسف : فوق من ناحية اليمين، بعض الشيء تجاه الأمام.

وليـام : لابد أن نبدأ يا يوسف.

يوسف : تفضل.

موسيقى. قرقعة سوط. تصفيق.

يوسف : لقد نسيت نفسك يا وليام. لوح بالسوط بقدر أهدأ !

وليـام : آسف، سأبذل ما فى وسعى.

يوسف : ولا تنظر هكذا طويلا للجمهور.

وليـام : إنى أبحث عن آنيتا. الظاهر أنها ليست موجودة.

يوسف : ولكن الجمهور وافر. ومع ذلك لم أر مرة واحدة نمرا بين النظارة. لم لا؟ لعرفت علة وجودى هنا.

وليـام : هذا دليل على مساوىء التفكير. إذ يخطر للواحد، رغما عنه، أسئلة مزعجة.

يوسف : ثم أنى لا أدرى يا وليام — هكذا خطر لى — أهو من أعلى اليمين أو من أسفله: فوراء القضبان يوجد عالم آخر.

وليـام : كان يجب ألا تفكر فى مثل هذا. سنبعث لطبيب الأسنان.

يوسف : وحتى إذا كنت أنا ولدت وراء القضبان، فهل هذا دليل على أنه لا يوجد سوى قضبان؟ أين ولدت أمى مثلا؟

وليـام : لا حديث بيننا فى هذا الموضوع.

يوسف : أنت تفضل الراحة.

وليـام : صمتا! هيا، تابع دورك!

يوسف : سأزمجر وأهب فى وجهك. فبى رغبة إلى ذلك. ثم أن المنظر يكون أفضل.

هبة النمر. صيحات رعب وسط الجمهور. قرقعة سوط.

تصفيق.

وليـام : هوب !

يوسف : حقا، أما أنى أصفر ومخطط. لماذا أنا أصفر ومخطط؟

وليـام : لابد أن تسلم بأن هذا السؤال لم يخطر لك من قبل أبدا على بال.

يوسف : وما العلة فى أن لى أنياب؟ ما السبب فى أن لى مخالب؟

وليـام : للقبض والمضغ.

يوسف : أهذا هو كل شيء؟ يبدو لى أن وراءها سر غائر.

وليـام : أفكار رديئة يا يوسف، وليست رديئة فحسب. فما هى بأفكار وإنما آلام أنياب. وبفرض أنها حقائق —

يوسف : إنها حقائق.

وليـام : فاذا ما عرف من أين هى تأتى ما عادت كذلك.

يوسف (مندهشا) : عجبا ؟

وليـام : وبالخاصة إذا كانت غير سارة.

يوسف : أما الأفكار السارة؟

وليـام : فلا تستقصى.

يوسف (فى حيرة) : حين أسمعك، يا وليام، لا يبق أمامى سوى القفز من الحلقة.

وليـام : وهذا ما أردت أن أقول.

موسيقى. قرقعة سوط. صمت. تصفيق.

يوسف : ومع كل ذلك فأنت، يا وليام، تسوسنى برداءة.

وليـام : العلة أن آنيتا ليست هنا.

يوسف : قلت لى أن علتى ما هى سوى آلام أنياب. فماذا أقول فى ذلك؟ هل أفعل — إذا — ما أريد؟

وليـام : إيـاك.

يوسف : إنى أيضا أخشى ذلك. فلو أن بى أى رغبة لكانت متعلقة بذكرياتى. بأمى وبالحقائق العليا والسفلى من جهة اليمين، وهى على أى حال صفراء مخططة. عاونى يا وليام، حتى لا أضطر أن أفعل ما أريد.

وليـام : لقد أثبت لك — من قبل — يا يوسف أنه لا يوجد فى العالم سوى حلقات.

يوسف : فيما عدا آنيتا، التى ليست هنا.

وليـام : ووجودى أنا على أقصى تقدير.

يوسف : دعنا من ذلك. فانى أستطيع على أى حال أكثر مما تظن. أن أثب وأنقلب فى الهواء، وأن أقود الموسيقى، وأرقص الفالس.

وليـام : كفى، كفى!

يوسف : على شاطىء الدانوب الأزرق الجميل؟

وليـام : لست مقتنعا. دعنا نعود لما كنا فيه، أرجوك!

يوسف : كل ما تريد وترغب، ولكن لابد أن تقلها لى.

وليـام : إنى لا أسمح ولو بمجرد عصيان مهذب. لقد ظننت أننا أصدقاء —

يوسف : أصدقاء، — سيان عندى! ولكن لابد أن يقلها لى أحد. إن لم تكن أنت فربما أمى.

وليـام : مرة أخرى هذه الحكايات القديمة، مع ان بطلانها ثابت منذ آماد بعيدة!

يوسف : على ذلك فأنت تجبرنى، يا وليام. أين ولدت أمى؟

وليـام : فى الغابات الاستوائية، يا يوسف، كلام ثقة بينى وبينك باعتبارنا أصدقاء.

يوسف : الغابات الاستوائية، هذه إذاً هى الكلمة.

وليـام : الصفار الذى على جلدك هو الشمس، والخطوط السوداء هى ظل الغاب.

يوسف : رائع، يا وليام. وأسنانى؟

وليـام : لا داعى للحديث عنها.

يوسف (مهددا) : وأسنانى يا وليام؟

قرقعة سوط. زئير النمر. صرخة. صرخة وليام تمتد بصداها عبر الجمهور فى صرخات عديدة.

ماكس : لم يعد وليام بحاجة لمواصلة الاجابة. وعندما تذوقت دمه وعيت كل ما على نمر أن يعيه. كما أنه لا ريب فى أنى كسبت نمورتى وضيعتها فى هذه اللحظة. فما عدت يوسف وحده، بل صرت وليام أيضا معه. وعندما شاهدت نفسى راقدا أمامى بلا حياة شعرت أن ذلك لا يليق، وأن الأليق مغادرة المكان كالريح. ثم أنى أحسست، أو أحسسنا — بعبارة أدق — وليام وأنا بالحرج كل الحرج لما تسببنا فيه من هرج ومرج: مروض ميت فى القفص، جمهور يصرخ، أطفال تبكى، وكورتس الأرعن يزيح شعلة قار من بين القضبان ويسبنى قائلا أنى وحش ضار. لا، لم تحتمل أعصابى كل ذلك، ففتحت باب القفص واستأذنت خارجا.

وعندما رآنى الناس هاربا علا الصراخ فى السرك. وفى بضع وثبات قليلة كنت قد بلغت الفضاء الفسيح؛ ذلك الليل، أو تلك الظلمة المتخلفة بين الفوانيس. وقد تألف من معرفة وليام بالمكان وأوجاع أنيابى طريق انسحاب كله تصميم وليس فيه ذرة من خطأ. كما أن ذكاء الليل قدم لى المعونة باقامته منتزها عاما خاليا من الفوانيس، وذا أدغال كثيفة معتمة، كى تخفى فروتى الفاتحة اللون. فخررت على ركبتى شاكرا ومنتويا أن أتفكر فى أحداث اليوم، — وهنا شوشت على بعض الأصوات. وكان أحدها لك أنت يا آنيتـا، أما الصوت الآخر فكـان لماكسيميليان. وإنى أريد أن أتجنب هنا عبارتى أنا، وما يخصنى. فتمييز يوسف وماكسيميليان عن بعضهما البعض كان ممكنا حتى ذلك الوقت.

آنيتـا : ها هو نجم بعد لأى.

ماكس : أجل، كل شىء هنا، أوراق الشجر الهامسة من حولنا. أتسمعين البلابل؟

آنيتـا : إنها ضفادع.

ماكس : نفس الشىء فى النهاية. يضاف إليها عبير الورود المخدر، وزهور أشجار الزيزفون، وحشائش البابونج، وأوراق النعناع، وقلبان يخفقان على وقع واحد، لا حاجة بى إطلاقا لأن أقول على أى وقع، فسوف لا يمكن أن ينسى كل هذا.

آنيتـا : كلانا يليق للآخر. فأنت تحب الجو الشاعرى.

ماكس : فعلا — باختصار، هل نذهب الآن؟

آنيتـا : كيف إذاً؟

ماكس : إلى مسكنى الصغير. غرفتان وحمام وركن للطبخ.

آنيتـا : قدرت أن مثلك لا يسكن أقل من ست لثمان غرف.

ماكس : فى إثنين وثلاثين غرفة دون فخر أو مباهاة. ولكنى أفضل الحرية. فلى أبوان فضوليان.

آنيتـا : وهل لك إخوة وأخوات؟

ماكس : لا، ليس لى.

آنيتـا (بصوت حالم) : لا إخوة ولا أخوات. كنا فى الدار سبعة عشر. كيف يكون الحال بدونهم؟

ماكس : أن الميراث لا يقسم على سبعة عشر.

آنيتـا : هذا هو الفارق.

ماكس : نعم هو.

آنيتـا : ثم أنك فى آخر الأمر لست بحاجة لأى عمل؟

ماكس : إنى الرجل الثانى فى المؤسسة التى أعمل بها.

آنيتـا (تتنهد).

ماكس : ماذا بك؟

آنيتـا : ما أجمل كل هذا. المساء والسمر معك، هكذا نعرف بعضنا البعض أكثر.

ماكس : ولكنى لا أعرف عنك حتى الآن سوى القليل.

آنيتـا : ونقيق الضفادع من بعيد.

ماكس : هذه خاصة.

آنيتـا : ربما كانت فعلا بلابل.

هانس بالدونج جرين (المتوفى ١٥٤٥): اربعة جياد مقاتلة. لوحة محفوظة فى Staatliche Kunsthalle Karlsruhe

البرشت دورر (المتوفى ١٥٢٨): حيوانات تفترس بعضها الآخر؛ لوحة محفوظة فى Staatliche Graphiksammlung, München

ماكس : تكاد تقريبا ألا تختلف عنها. على كل حال فكل شيء غامر بالتفاؤل. إيرادى السنوى — (يقطع كلامه).

آنيتا : واصل، واصل حديثك. فكم يلذ لى سماع صوتك

ماكس : خيل لى كما لو—

آنيتا : لو ماذا؟

ماكس : كما لو كان هناك حفيفا فى الدغل.

آنيتا : الحين بالذات؟ لا، يا مكسيميليان، لا قطع للكلام بعد الآن! ولو كان مندوب الضرائب يتسمع علينا بنفسه —

ماكس : بنود ميتة فى الميزانية.

آنيتا : أشباح إذاً. واصل كلامك ياحبيبى. ومن باب الاحتياط : هنا فى أذنى. (هامسة) إيرادك السنوى؟

ماكس (هامسا هو الآخر) : فى المتوسط ستون ألفا.

آنيتا (بهمس) : صافيا؟

ماكس (أيضا فى همس) : طبعا.

آنيتا (بفرح) : حقا، إنها بلابل.

ماكس : قلتها لك حالا. ولكن —

آنيتا : أنا كلى آذان. ليس عندى ما أراه وأسمعه سوى — أنظر يا ماكس!

ماكس : أين؟

آنيتا : سراج الليل (٢).

ماكس : هذه الخنافس لا تبعث صوتا.

آنيتا : اثنان منهما بجوار بعض؛ وكأنهما عينان.

ماكس : إنهما نجمان، أنت وأنا.

آنيتا : ما أحلى قولك هذا!

ماكس : رمزا لحبنا.

آنيتا : رمزا خالصا، يا مكسيميليان. إمسكهما لى!

ماكس : بكل سرور، لو بقيا هكذا بلا حركة!

ينهض ويمضى خطوتين. النمر يهب. وماكس وآنيتا يصرخان.

ماكس : راحا يعدوان نحو الشارع المضيء على الجانب الآخر وهما يصرخان. وكان جديرا بهما أن يترفقا فى الاسراع، فما كنت أنوى أن أثبت لهما من يكونا أمام نمر، ولكنى — شأن الناس أجمعين — لا أحب أن ينظر أحد إلى فى عينى. أما وليام — ذلك الجزء القابع فى داخلى — فأثبت أنه غير ميال للبطش، بل كان يتوجع فى ألم وحزن.

٢) نوع من الخنافس ذو عينين وقادتين فى الظلام. (المترجم).

وراحت الدموع تنهمر من عينى اللتين حسب ماكس أنهما سراج الليل، واهتزت لنشيجى شجيرات البيلسان، وما أن بدأ يتساقط — بلا أى معنى — رذاذ من المطر، صار مع الوقت أرذل وأغزر، حتى صرت فى ظرف ساعات قليلة، وأنا تحته راقدا بلا حول ولا قوة، فى حالة يرثى لها من الرخاوة، لا سيما وأنها لم تكن تناسب نا بى الأجوف.

فى ظل هذه الملابسات كاد يمكن أن يدعى حظا أن بدأت مطاردة النمر «يوسف» بحملة نظامية شملت المطافىء والبوليس وكشافات النور والمصفحات. ولم يتبق أمامى، رغبت أوكرهت، سوى أن أنتزع نفسى من أفكارى السوداوية، وأنا أراهم من مخبئى يزحفون تجاهى. وفى لحظة مواتية تسللت دون أن يرانى أحد، وضربت قوسا نحو الجانب الآخر من الحديقة حيث صرت قريبا من الدور والطرقات العامة. وقفزت من فوق سور أحد متاجر الفحم، وبكل قواى رحت أتمرغ فى التراب المتخلف عن قوالبه حتى تصبح فروتى داكنة اللون. وتركت المخزن مصبوغا حتى أنه عاد يتعذر التعرف على، وفى قفزة واحدة كنت قد عبرت السور إلى الطريق العام. وهنا راودنى شوق كبير لصورة الانسان والائتناس بمعشره. فرحت أنسل إلى جوار حيطان الدور باحثا عن روح تمت لى بصلة القرابة. وأخيرا أبصرت ضوءا فى شارع جانبى. وكان يبدو صادراً عن قبو. فاندفعت نحوه؛ وإذ به لمخبز صغير؛ راح فيه الأسطى يسحب لتوه من الفرن أولى أرغفة الصباح.

ريشارد : صباح الخير يا رغيفاتى، صباح الخير! أجميعكم هنا؟ وكيف أنتم شاعرون؟

الحق معكم إذ لا تجيبون. فهذه أسئلة بلاغية لا تبحث عن جواب، وإنما تعن لى كلما فكرت فى طاقة الخالق التى بها توجهت نحو الفرن والماعون. أنا الذى عجنتكم وطرقتكم وغمزتكم وبالمساحيق رششتكم، ولو كان لكم دينا لعرفتم من أين جئتم وإلى أين المصير. وإنى لا أزودكم بذنوب كى أعاقبكم عليها، فما أعرف غضبا ولا رعدا، كما أنى أكفل الكمال لكم فى تناسق

بين باطن وظاهر، وحرارة عليا ودنيا، وهشاشة وليونة. إنه الكمال الذى ينقصنى، أيها الأعزاء — لحظة واحدة! كيف انزلقت إلى هذه الجملة الشائكة؟ إنى أذعر لطلاقة لسانى. الرغيفات بالديالكتيكا وسفر التكوين فى جوف الفرن، — وما من صاجات كعك تكفى شك الزبيب ولا هرطقة المساحيق. إن التزام الحد نصيحة الحكماء. ولتوضع فى الخزانة مع الدقيق ومدركات الوعى، ولتغطى جيدا! حتى يصير الملح غبيا والكمال كاملا — كفى، سلا،(٤) آمين.

(يتنهد) الأمر يتعلق بعدم الكمال، بالحرارة الدنيا التى تنقصنى. أما الأجيال القادمة فلن تروى عنى ما يتصف بالمجد والفحولة، بل لن تفعل ذلك حتى الصحيفة المحلية. فكيف لهم أن يعوا أنى أضع روحى فى رغيفات الخبز؟ مادمت لا أكسر قلبا، ولا أنهب كنزا، ولا أقترف جريمة قتل جنسية. ثم أنى — علاوة على ذلك — لا أقفز من فوق منط الخمسة أمتار. ولكن إذا كانت پاولا ترى أنى لست رجلا — فربما كان يرجع ذلك إلى كونها ليست إمرأة.

(النمر ينفث)

نعم؟ هل أحد هنا؟

يوسف : أنا، يا حضرة الأسطى الخباز، هنا فى الركن وراء الفرن.

ريشارد : أتبحث عن عمل؟ هل مهنتك الخبازة؟

يوسف : نمر، يا حضرة الأسطى الخباز، مهنتى نمر. ثم أنى فعلا بلا عمل.

ريشارد : نمر؟

يوسف : لا تدع رغيفاتك تحترق! إن رائحة المكان هنا غريبة!

ريشارد : نمر؟

يوسف : لا تذعر هكذا، فانك لتبلغ حد الرعونة. إسمى يوسف.

ريشارد : وإسمى ماتهيسون، ريشارد ماتهيسون.

يوسف : أسلم بأنى كنت أنوى فى البداية أن أفترسك.

ريشارد : يا إلهى!

يوسف : ولكنى فكرت بعض الشىء. فالعظام لا تناسبنى، لأن أنيابى تؤلمنى.

ريشارد (مولولا) : معنى هذا أنها شديدة القابلية للتنبيه!

يوسف : نوعا ما. ثم أنى أشعر أيضا بالجوع.

ريشارد : هذا هو ما اعتقدت.

يوسف : تحرك إذاً!

ريشارد : ماذا أحضر؟

يوسف : أرغفة.

ريشارد : ستة؟ ثمانية؟ دسته إن أمرت.

يوسف : لا ترتعد هكذا! فأنت تبعثرها بعيدا عنى. إن نمرا يتحدث لغة الانسان يتيح أيضا فرصة للتفاهم معه.

ريشارد : وهذا ما أشك فيه حتى الآن.

يوسف (وهو يمضغ) : خبزك فى غاية السوء. إنى لا أفهم علام يبتلع الناس فى كل صباح هذه المعجنات. فهذه مثلا محترقة عن آخرها، وإن يكن من الخارج فقط، أما باطنها فلزج ومطاط كسائر الأخريات.

ريشارد : الناس يبغونه كذلك. ولكنى أجد حكمك فى غاية الأهمية.

يوسف : هكذا!

ريشارد : أنت إذا ترى أن هذه الأرغفة لا تتصف بالكمال؟

يوسف : بل بالعكس.

ريشارد : إن هذا يلقى ضوءا جديدا تماما على الدين.

يوسف (ساخطا) : دائما آخر الأشياء إذا كان العجين لم يأخذ حقه من الخبز.

ريشارد (مواصلا كلامه) : بغض النظر عن حياتى الباطنية.

يوسف : أيضا لا تعنينى.

ريشارد : إنها أسانيد ضد پاولا. فربما كان عدم الكمال فى حد ذاته —

يوسف : دعنا نتحدث فى الموضوع.

ريشارد : أى موضوع؟

يوسف : أريد أن أصير إنسانا.

ريشارد (فزعا) : يا إلهى!

يوسف (بحدة) : ما رأيك فى ذلك؟

ريشارد : أقول لك الحق — ولكنى لا أريد أن أعترض عليك.

يوسف : لن يكون لاعتراضك فائدة. أريد أن أصبح إنسانا.

ريشارد : تفضل!

---

٤) ترد هذه العبارة فى آخر كل آية من آيات المزامير، وقد استعارها المؤلف هنا وطعم بها نصه (المترجم).

يوسف : ولهذا لابد أن تصبح أنت نمرا.
ريشارد : أنا أصبح نمرا؟ لا، شكرا. فبرغم كل عدم الكمال، أقصد الكمال —
يوسف : يؤسفني أني لا أستطيع مناقشة الموضوع أطول من ذلك. فما علينا الآن سوى أن نتبادل هيأتينا ببساطة.
ريشارد : تقول ببساطة.
يوسف : هكذا.
ريشارد : لا .. لا .. لا .. (تختلط تأوهاته مع صوت النمر وهو ينفث ويهب عليه).
يوسف : الآن صرت أنت النمر فى الركن.
ريشارد (وهو ينفث) : يا إلهى!
يوسف : وأصبحت أنا الخباز ماتهيسون، وهأنذا أسحب الأرغفة من الفرن.
(يفعل ذلك).
وكيف تشعر أنت؟
ريشارد : أشعر ببعض الاحتراق، كأرغفة اليوم.
يوسف : وأنا كعجين بار وعاد لا يستعمل. هل هذا هو المعتاد؟
ريشارد : فى الأيام الطيبة. وفيما عدا ذلك كصرصور معجون وسط الخبز.
يوسف : لن أحتمل هذا طويلا.
ريشارد : ولا أنا، فشىء ما يؤلمنى.
يوسف : إنها ليست الأنياب وحدها، وإنما المعدة أيضا. فلتذكر ما أكلته عندك.
ريشارد : أنا — شخصيا — لا آكل الخبز أبدا.
يوسف : كله لآنيتا.
ريشارد : وأنا؟ لمن آلام أنيابى؟ وتقلصات معدتى؟ وهذه الفروة الصفراء؟
يوسف : لآنيتا كله.
ريشارد : هذا خطأ. إن الخاصة بى تدعى پاولا (بلهجة المنتصر) حقا أنها ستتعجب.
يوسف : السؤال الآن هو كيف لى أن أصل لآنيتا، وأنا خباز.
ريشارد : ربما بأن تبعث إليها بتشكيلة منتخبة من الفطائر الأفضل مما لدينا هنا؟
يوسف : عنوانها ليس معى.
ريشارد : تقصير منك.
يوسف : لقد فوجئت بكل ما حدث.

ريشارد : وأنا أيضا. أما عنوانها فعندى. ورغم ذلك فلست بحاجة للذهاب إلى پاولا. أنصت! (وقع خطوات تهبط السلم).
ريشارد (هامسا) : إنها آتية من تلقاء نفسها. سأبقى فى الركن، وتصرف أنت كما ينبغى!
يوسف : لا تنطق بكلمة واحدة! وزمجر حين أعطيك الاشارة.
ريشارد : أى إشارة؟
يوسف : نحنحة قصيرة. هكذا! (يتنحنح)
ريشارد : حسنا!
پاولا (بحدة) : ريشارد!
يوسف (بطلاوة) : حبيبتى!
پاولا (بغل وكيد) : هراء لا معنى له!
يوسف : لطيف منك أن تعودينى وأنا فى المخبز!
پاولا : لا أمل فى طقس طيب. تحدث كما اعتدتك. هيا بحماقاتك الزنخة!
يوسف (بلهجة لازالت معسولة) : هل قضيت نوما سعيدا؟
پاولا : هذه أولها! نوما سعيدا! مع هذه الضجة؟
يوسف (بنفس لهجته السابقة) : كنت أتحادث مع القطة.
پاولا : منذ متى كان عندنا قطة؟
يوسف (بلطف) : منذ اليوم.
پاولا : هل جاءتنا من تلقاء نفسها؟
يوسف : نعم.
پاولا : أنا لا أحب القطط. ستبعد من هنا.
يوسف (يتنحنح).
ريشارد (يزمجر).
پاولا : ما هذا؟
يوسف : القطـة.
پاولا (فى شك) : ولكنها غريبة الصوت.
يوسف (ينادى القطة) : بس! بس!
پاولا (تصرخ).
يوسف : قطة جميلة. لا يمتلك كل مثلها.
پاولا (بصوت ضعيف) : ولكنها نامية بعض الشىء.
يوسف : قد يكون السبب إختلال فى وظائف الغدد.
پاولا : إنه قط، أليس كذلك؟ فالإناث أرق من هذا.
يوسف : ليس دائما.
پاولا : إنه ينهش ..
يوسف : أرغفة الخبز.
پاولا : ولكنه عاد يعرض عنها.

يوسف : لا ألومه. (يتنحنح).
ريشارد (يزمجر).
پـاولا : ماذا ينهش الآن؟ ريشارد، إنى ذاهبة.
يوسف : لا يا حبيبتى !
پـاولا : لم تمسك بى؟
يوسف : أنت نادرا ما تأتين إلى هنا، ياحبيبتى پاولا.
پـاولا : أطلقنى يا ريشارد !
يوسف (يتنحنح).
ريشارد (يزمجر).
پـاولا : أعرف ما تريد. على أن أكون فريسة له.
ريشارد (يزأر بشدة).
پـاولا (صوتها المنتحب يضعف ويضعف).
ريشارد : أغمى عليها. أليس جديرا بى أن أفترسها؟
يوسف : إياك ! تذكر أنك لم تحتمل الخبز نفسه.
ريشارد : إنك أبدعت فى دورك. هل لنا أن نصبح أصدقاء؟ وأن أعرض عليك رفع الكلفة بيننا فى الحديث؟
يوسف : تفضل !
ريشارد : يوسف !
يوسف : ريشارد !
پـاولا (تعود إلى وعيها) : ريشارد !
ريشارد : راحت الاغماءة الجميلة. للأسف كل شىء قصير فى هذه الحياة.
يوسف : تنقصنى الخبرة.
ريشارد : انتفع بخبرتى أنا. فانى أستطيع أن أقدم لك النصح فى كل وقت.
يوسف : للركن حالا !
پـاولا : ريشارد ! آه، يا ريشارد !
يوسف : صباح الخير ياحبيبتى.
پـاولا : حلم مريع يا ريشارد. كنت فى المخبز —
يوسف : إنك فى المخبز.
پـاولا (دهشة) : حقا .. صحيح !
يوسف : ثم ماذا؟
پـاولا : أما أنك كنت بطلا يا ريشارد، — ليس معقولا أن يبلغ الواقع هذا الحد.
يوسف : تقولين كنت بطلا؟
پـاولا : كنت تتحرك بلا أدنى خوف وسط حيوانات متوحشة (تضحك).
يوسف : عجيب !

پـاولا : جد عجيب.
يوسف : إذا أخذنا بعين الاعتبار أنى لا أستطيع مجرد القفز من منط علوه خمسة أمتار.
پـاولا : إذا أخذنا هذا بعين الاعتبار !
يوسف : لكان حلما جميلا.
پـاولا (شاردة الذهن) : من ناحية أخرى، لو قيس بالأمتار لكان يعلو عن خمسة.
يوسف : ولكن للأسف.
پـاولا : الواقع اللعين للأسف.
يوسف : اللعين (يتنحنح).
ريشارد (يزمجر).
پـاولا (تصرخ).
يوسف : عليك أن توزعى الآن الخبز على الزبائن.
پـاولا : أخطأت فى تقديرى إياك يا ريشارد. أنت بطل.
يوسف : يكاد أن يراودنى الغثيان حين أسمع هذه الكلمة. إنى لست بطلا، ولا أريد أن أكون بطلا. إنى خباز، وإن لم يكفيك هذا فسأجرى حديثا مع قطى.
پـاولا : هذا يكفينى.
يوسف (بلهجة ملاطفة) : إذاً، يا حرم الأسطى —
پـاولا : سأوزع الخبز حالا.
(تصعد درجات السلم بسرعة).
ريشارد : حالا ما صعدت الدرج ومضت متعجلة. إنها لحساسة.
يوسف : موقف خارج عن المألوف يا ريشارد.
ريشارد : يجعلك تختلى بنمر.
يوسف : بنفسى؟ بك؟
ريشارد : أو بى. أو بك أنت. لم أعد أعرف نفسى. إن الموقف صار — (يضحك من حيرته).
يوسف : لا تكن أرعنا يا ريشارد.
ريشارد : إنها زوجة نمر.
يوسف : لا أرى فى ذلك ما يستدعى الضحك.
ريشارد : ألم تعقنى عن افتراسها؟ إنى لا أضمن نفسى فى نهاية الشوط (متربصا) ولا بالنسبة لك أنت أيضا، يا حضرة الخباز يوسف.
يوسف : لا حماقات !
ريشارد : خاصة وأن بى أوجاع أنياب.
يوسف : بالنيابة (متنهدا) أعتقد أنى لست فى مكانى الصحيح.

ريشارد : معاذ الله! دع كل شيء على ما هو عليه؛ أما أنيابى الفاسدة فأحتفظ بها عن طيب خاطر.
يوسف : إنى لا أحرز هنا أى تقدم.
ريشارد : والعنوان؟ وخبراتى، استمع لنصحى يا يوسف! المكتب الحكومى لتسجيل السكان، أو إدراك أنه لا وجود لفارق حاسم بين آنيتا وپاولا.
يوسف : ليس عندى كل هذا الخيال.
ريشارد : أسلم أن زوجتى تستخدم الدرج الخلفى. من حيث تنقل القمامة والحقائق التى لا يريدها أحد. أما أنت فقادم من بيئة رومانسية.
يوسف (بدهشة) : هكذا؟
ريشارد : من بيئة أطفال، تبعث على الحزن. (بحماس) تعلم فلسفة التهكم يا يوسف، وعندئذ ستكتشف فى العالم قيما، حيث لا توجد أى قيم. ستبتهج بينما يبكى الآخرون. وستصنع من كل شيء أفضل ما كان فى الامكان، وهكذا ستقاوم التفكك والانحلال. سوف تصبح سعيدا، ومن كان سعيدا خدم البشرية.
يوسف : أهداف عالية، يا ريشارد. ولكنى أرجو ألا تتأثر منى لو تحملت أنا أوجاع الأنياب.
ريشارد (ساخطا) : تعود أنت نمرا، وأنا خبازا؟ إنه لا يرجى منك أى نفع.
يوسف : لقد عدت خبازا.
ريشارد (يتأوه ألما) : أنا هو.
يوسف : وأنا عدت نمرا.
ريشارد : طالما أنك لا تقتنع.
يوسف : الآن حدث ما حدث.
ريشارد : وأنا كنت أحلم بمستقبل ليس فيه أرغفة.
يوسف : معذرة.
ريشارد : إنى لا أستطيع أن أغضب منك. فالأرجح أن مستقبلك مع آنيتا أفضل.
يوسف : وداعـا!
ريشارد : إذا احتجت إلى فسأكون دائما فى الخدمة!

ماكس : رحت على الطريق. فالوقت كان مناسبا للزوغان دون أن يلحظنى أحد، وإن لم يكن كذلك بالنسبة للبحث عن روح تماثل روحى. ولم يكن هنالك فى ضوء الغسق الذى بدأ يلوح على الطريق سوى پاولا بسلة الخبز. تلك الانسانة التى ماكنت أختار الحلول فى هيأتها إلا إذا ألحت الحاجة. فقد كنت أخشى أن يكون قلبها ساعة وقوق(ه). وما كنت أطيق صراخا يطول عن نصف ساعة.

ومع ذلك سرت فى إثر خطاها وهى تضع أكياس الخبز على الأبواب، راجيا أن أعثر على مكان مناسب أنام فيه. فنقد ريشارد لنظام العالم كان قد سلبنى روحا وبدنا، حتى صار لزاما على أن أعود لنفسى ولأوجاع أنيابى.

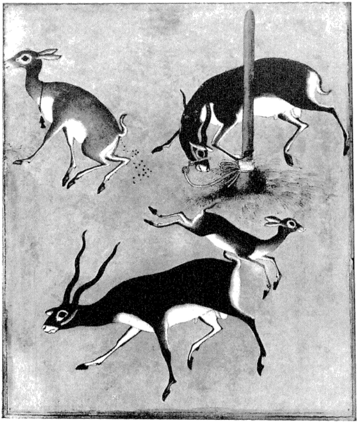
وناسبتنى «ڤيلا» مبنية من الطوب الأحمر تقع وسط حديقة لها بعض الشبه بالمنتزهات العامة. فقفزت من فوق سياج النباتات وزحفت عبر زهور الألب حتى بلغت قبو الدار. وكان فى منتصف ارتفاعه نافذة تطل على الجانب الخلفى من الحديقة، حيث توجد شرفة واسعة، وأحواض زهور، وحمام سباحة، ونخيل فى قصارى كبيرة — وقد راقنى ذلك كله، خاصة مع الطوب الأحمر الذى يتطلب إحساسا بالنظام. وهكذا مددت نفسى قرير العين فوق قوالب الفحم، ورحت فى غفوة قصيرة.

وعندما استيقظت كان الافطار معدا فى الشرفة على مائدة لشخصين، لم أر منهما سوى سيدة متقدمة فى السن. وقد اعتقدت من قصة ردائها أنها من النوع الصبور، ولذلك حللت فى صورتها.

أوتيليه : أيضا رغيفا آخر؟
ريمبوك : لا يعجبنى طعم هذا الخبز. بدلى الخباز!
أوتيليه : كلهم سواء.
ريمبوك : إذاً فلا يوجد من هو أسوأ منه. شيء مطمئن!
أوتيليه : هل تذكر الصحيفة شيئا عن النمر؟
ريمبوك : لم يعثروا عليه.
أوتيليه : على ذلك كان أجدر بنا ألا نفطر فى الحديقة!
ريمبوك : كانت فكرتك.
أوتيليه : الأمر ليس بهذا القدر من الخطورة. فالبوابة مغلقة.
ريمبوك : ومن يجبرنا على أن نفتح له إذا ضرب الجرس؟ ما هذا الكراس الذى معك؟
أوتيليه : هذا — لا، لا شيء.
ريمبوك : يبدو عليه كما لو كان دفترا لتقييد الوارد والمصروف. لم أكن أدرى أنك تسجلين مصروف الدار.

(ه ساعة يطل منها عصفور خشبى على هيئة وقوق معلنا الوقت (المترجم).

أوتيليه : لا، إنى لا أفعل شيئا كهذا. ألا تريد أن تحتسى قهوتك؟
ريمبوك : هى الأخرى طعمها لا يطاق (يرشف منها) أفّ! يالها من شربة!
أوتيليه : إذا كنت مصمما أن تعرف ما فى هذا الكراس، فهو حساب جار.
ريمبوك : ولكنى لا أريد أن أعرف.
أوتيليه : إنه حساب جار، خاص بنا أنا وأنت.
ريمبوك : أمدين أنا لك؟
أوتيليه : لقد أحضرت الدفتر بصراحة كى نتحاسب.
ريمبوك (ضاحكا) : إنك تثيرين فضولى.
أوتيليه : لا أستطيع أن أقرأ عليك كل شىء. ولكنه باستطاعتك أن تعرف الموضوع بمجرد الاطلاع على بعض ما هو مسجل.
ريمبوك : تفضلى.
أوتيليه : أول ما قيد فيه بتاريخ ١٧ مايو عام ١٩٢٢.
ريمبوك : ١٧ مايو ١٩٢٢؟ أى من ثلاثين عاما. إنه —
أوتيليه : إنه اليوم الخامس بعد زواجنا.
ريمبوك : وماذا دونت فى دفترك؟
أوتيليه : مسجل هنا: «قال أنه تزوجنى من أجل المال، وأنه لم يشعر تجاهى بأى قدر من الحب.»
ريمبوك (يضحك بافتعال) هكذا؟ أنا قلت هذا؟
أوتيليه : نعم قلت.
ريمبوك : ربما. لقد قلت الكثير. ثم أنه فعلا صحيح. إنى أسلم صراحة بذلك. وكل هذا، قمت أنت بتسجيله؟
أوتيليه : نعم قمت بتسجيل كل هذا.
ريمبوك (يضحك باستهزاء) : طوال ثلاثين عاما.
أوتيليه : طوال ثلاثين عاما.
ريمبوك : لابد أنه قد تجمع الشىء الكثير حتى اليوم.
أوتيليه : حتى اليوم.
ريمبوك : لم تؤكدين هذه العبارة هكذا؟
أوتيليه : جميع بنود الحساب الجارى قمت بتقويمها حسب نظام نقط معين.
ريمبوك : ياه!
أوتيليه : مثلا، ما قرأته عليك حالا.
ريمبوك : بشأن ١٧ مايو ١٩٢٢؟
أوتيليه : مائة نقطة.
ريمبوك : ألا يزيد هذا بعض الشىء عن الواقع؟
أوتيليه : أنت لا تعرف المقياس. فمائة نقطة تعنى جنحة هينة نسبيا. فهنالك ما يصل حتى الألف نقطة.
ريمبوك : هكذا؟ كأى شىء مثلا؟
أوتيليه (تقلب صفحات الدفتر) : مثلا: يوم ١٠ نوفمبر ١٩٢٢. «يوقظنى فى الليل، ويقص على أنه كان لتوه مع ج.م.، ويعدد لى كل ما يراه فيها أجمل منى. وذلك بالتفصيل.»
ريمبوك : كانت هذه، على أية حال، الحقيقة الخالصة.
أوتيليه : أو فى ٥ مارس ١٩٢٣ : «أحضر معه ج.م.، وكان على أن أعد لهما العشاء، وأجهز المخدع.»
ريمبوك : على ذلك فانى لا أشك، ياعزيزتى أوتيليه، أنك حققت رقما لا بأس به.
أوتيليه : حتى اليوم.
ريمبوك : حتى اليوم. حتى اليوم، سيان عندى! علام إذا تؤكدين هذه العبارة؟ أعلم أنى ما كنت ملاكا على أى حال. فما أحببتك، وإنما كنت أعاملك ك — ك —
أوتيليه : لا داع لذكر التشبيه. وإن كان صائبا بلا شك.
ريمبوك : حسنا. أنا شخص مذنب وكريه وسيىء الخلق. وأنت؟ هل أنت مجردة تماما؟ نقية عن آخرك؟
أوتيليه : لا، أبدا. إنه حساب جار، وقد دونت ما على أنا الأخرى.
ريمبوك : هكذا؟ وهل أستطيع أن أسمع شيئا مما عليك؟
أوتيليه : طبعا. مثلا : «يوم أول يونيو ١٩٢٥. خيانة زوجية.»
ريمبوك : (أخ!) ولم أدرعنها شيئا.
أوتيليه : لا، لم تدر.
ريمبوك : وكيف قيمت هذه الخيانة؟
أوتيليه : لو ترك لك الأمر فبكم تقيمها؟
ريمبوك : حسب النظام الذى وضعتيه، حوالى ٥٠٠ نقطة.
أوتيليه : ولكنى حسبت ١٠٠٠ نقطة. يضاف إليها ١٠٠٠ نقطة أخرى لأنى كتمت عنك الفعلة. ولو أنى بحت لك بها لظل على رغم ذلك ١٠٠٠ نقطة. أنت ترى إذا آنى لم أهاود نفسى.
ريمبوك : أنت خنتينى إذاً.
أوتيليه : كانت المرة الوحيدة.
ريمبوك : لا تعتذرى. فأمامنا حسابك الجارى.



ثلاثة غزلان، للرسام مراد، أحد رسامى الإمبراطور جهانگير بالهند، عام ١٦٣٠.
Staatl. Museen zu Berlin.

أوتيليه : بالضبط. نحن لسنا بحاجة للحديث عن الفضيلة أو الحماقة أو الشعور بالذنب. إنما الخير والشر مقدر بالأرقام.

ريمبوك (باعياء) : ياله من شيء مريح.

أوتيليه : كنت أسلك دائما بحيث تبقى أنت مدينا لى. وهكذا ادخرت نقاطى حتى اليوم.

ريمبوك : كانت هذه ــ إذا ــ مبادئك الأخلاقية.

أوتيليه : أجل، كان عندى بعض منها.

ريمبوك : تهنئتى عليها !

أوتيليه : كما أن ديونك صارت فيما بعد أقل جسامة، فهى كانت تتراوح على الأغلب بين ١٠ و ٥٠ نقطة. ولكنها تجمعت. أتحب أن تسمع بعضا منها؟

ريمبوك : لا، شكرا جزيلا. لا أحب أن أنبش الماضى. ثم أنى ــ بصراحة ــ كنت أنتظر منك أن يكون لديك ولو قدرا ضئيلا من المصافاة والمهاودة. غير أنك ــ بدلا من ذلك ــ تقيمين حسابا جاريا، حتى اليوم !. بؤسها من فعلة !

أوتيليه : أما أنى أقيم حسابا جاريا، فقد قيمت هذه الواقعة بـ ٢٠٠٠ نقطة، معتبرة إياها أسوأ ما فى هذا الكراس. أنا لم أهاود نفسى، هأنذا أقولها لك. فقد حكمت ضميرى فى كل ما سجلت. ومع ذلك بلغت نقاطك ١٠٠ ٠٠٠ بالتمام. أما عدد نقاطى أنا فـ ٥٨٠٠٠. أى أن المتبقى لحسابى ٤٢ ٠٠٠ نقطة. وقد رأيت أننا ربما استطعنا أن نصفى حسابنا اليوم.

ريمبوك : يراودنى شعور بالسأم الشديد من هذه القصة. كيف تريدين إذا أن تصفيه؟

أوتيليه : أتحس شيئا؟

ريمبوك : لا، سأذهب لأضطجع قليلا.

أوتيليه : انتظر لبضع دقائق. سألتنى كيف أريد أن أسوى هذا الحساب. إن ٤٢ ٠٠٠ نقطة ليست بالشىء الهين. كما أنى أريد أن أصفى الحساب دفعة واحدة، بافتراض أنك موافقا.

ريمبوك : كله عندى سيان. سأذهب لأضطجع.

مينياتور من مخطوطة مدونة للأمير بايسنغور، شيراز، تاريخها ٨٢٣هـ/١٤٢٠م. Staatl. Museen zu Berlin.

أوتيليه : إنى قيمت السم الذى فى قهوتك بـ ٤٢٠٠٠ نقطة.
ريمبوك : السم؟
أوتيليه : كنت تريد أن تستلق. أنصحك أن تفعل ذلك بسرعة.
ريمبوك : سم؟ إنها لدعابة رديئة منك يا أوتيليه.
أوتيليه : يسعدنى أن أبلغك بأن حساباتنا صفيت.

ماكس : معذرة، كانت فعلا دعابة رديئة. فهذا المشهد لم يوجد أبدا. وإنما السيد ريمبوك وحرمه أوتيليه يعيشان فى تفاهم تام. وإفطارهما اليومى مثال يحتذى فى الوئام الزوجى. ولا يكمن وراء صمتهما حساب جار، ولا فى حديثهما سم. عليك إذا أن تنسى المشهد الذى سمعته منذ قليل، وأن تستعيض عنه بالمشهد التالى :

أوتيليه : أيضا رغيفا آخر؟
ريمبوك : لو سمحت.
أوتيليه : عسلا أو مربى كرز؟
ريمبوك : كما ترين يا حبيبتى.
أوتيليه : إذا فربى. لأنى أخشى على أسنانك من العسل.
ريمبوك : شكرا. هل شايك محلى بالسكر؟
أوتيليه : ضع لى قطعتين من فضلك. فاليوم يوم الليمون.
ريمبوك : أحالا ما عاد؟ كم يمضى الزمن بسرعة!
أوتيليه : لبن، فلبن، ثم ليمون؛ لبن، فلبن، ثم ليمون. هذا هو إيقاعى.
ريمبوك : وإيقاعى أنا أيضا.
أوتيليه : كل شىء بيننا مشترك.
ريمبوك : كل شىء.

ماكس : إلى آخره، إلى آخره. فأنت تستطيع أن تمضى بالحوار على هذا النحو كما تشاء، وأن تبادل فقراته وجمله بعضها بالبعض الآخر، فهى بلا أهمية. إنما الأهم من ذلك هو ظهور شخص ثالث، فى هيئة شاب قادم من الدار نحو الشرفة. أنت تعرف أنى أعنى نفسى. وكما كانت بلبلة

الموقف مساء الأمس باعثة على الفوران والانفعال فى المنتزه العام كذلك صارت هنا أيضا. فبينما كنت جالسا على مائدة الافطار فى هيئة السيدة أوتيليه ريمبوك، حرم المستشار التجارى، كنت أنا فى نفس الوقت ماكسيميليان ريمبوك ولدها القادم نحوهما، الذى هو عبارة عنى وأنا فى مرحلة مبكرة على انسلاخى فى فروتى العجوز.
ولسوف تقدر أن الحلم وحكمة الشيخوخة ينسلان عن الشخص فى مثل هذه المواقف.

ماكس : صباح الخير يا أمى. صباح الخير يا أبى.

ريمبوك : صباح الخير يا ماكس.

أوتيليه : صباح الخير يا ماكس.

ريمبوك : ترى، هل مضى الآن الصباح الطيب، الذى ليس فيه شىء طيب؟

أوتيليه : هنا تقدم الأمانى، ولا يبحث عن البيان.

ريمبوك : كم هو مر يرأن الصغائر تصيب دائما قلب الحقائق.

ماكس (متوسطا بينهما) : لنمضى إلى رغيفات الخبز الطيبة.

ريمبوك : التى بدورها ليست طيبة. فهنا لا تسعف أية أمنية.

أوتيليه : ما هو الشىء الطيب إذا؟

ماكس : حفل الافتتاح مساء الأمس.

أوتيليه (مندهشة) : أكنت هناك؟

ريمبوك : علقت الصحيفة على المسرحية بأنها فى غاية السوء. فهى بلا معالجة وإطلاقا غير مفهومة.

ماكس : إنى أرى أن المعالجة شىء ممل. فى مقدورى أن أتصورها بنفسى.

ريمبوك : وما يتعلق بعدم الوضوح؟

ماكس : الواقع أنها لم تكن وصفة طبخة. كما أنى لم أنتظر منها أن تكون كذلك.

أوتيليه : هو پلا!

ريمبوك (بحنق) : ماذا بك يا أوتيليه؟

أوتيليه : إنى تزحلقت.

ريمبوك : على مقعدك؟

أوتيليه : على الحديث الدائر بينكما. فهو زلق للغاية.

ريمبوك : إنه يدور حول الأدب.

أوتيليه : لاحظت ذلك. ولكنى أعتقد أن ماكس يخلط الأمر بصدر خليلة حلوة.

ريمبوك : ياه! شىء غاص بالنبوءات. هل هو مجاز؟ وعلام يرمز؟

ماكس : إنها نظرية جديدة فى الأدب. فأمى هى الأخرى تريد أن يكون لها نظرية خاصة بها.

أوتيليه : يا بنى العزيز، لا تتظاهر بأنك لا تفهمنى.

ماكس (حائرا) : إنى حقا لا أعرف —

أوتيليه : إذا فأعترف لك بأنى هو النمر الذى كان بالأمس رابضا وسط الشجيرات. وكانت عيناى تشعان كزوج من «أسرجة الليل.»

ريمبوك (منطربا) : فن سريالى. أليس كذلك؟

أوتيليه : الأمر يتعلق بمسرحية سيكلوچية. وهى بالنسبة لى تراجيديا.

ماكس : وبالنسبة لى كوميديا، يا أمى.

أوتيليه : كنت أعلم أنك لن تأخذ الأمر على محمل الجد.

ريمبوك (بخيبة أمل) : واضح أنها «سترندبرج» على وسط!

أوتيليه (حانقة) : إنها تدعى آنيتا كنودسن.

ريمبوك : آنيتا؟ إسم مبتذل نوعا.

ماكس : فعلا.

أوتيليه (بنبرة مهددة) : هكذا؟

ريمبوك : أجميلة هى؟

أوتيليه : جدا.

ريمبوك : بلا هزل: ماذا تجلب معها، ومن أى مؤسسة هى؟

ماكس : من أى مؤسسة؟

أوتيليه : إن السؤال محرج له.

ماكس : لا، بل هو مسرف فى الجدية. فلنبقى على أنها كانت سهرة مسرح.

ريمبوك : لنبقى على ذلك (يضحك ساخرا) خاصة وأن قدرا كبيرا من الكلمات مشترك بيننا.

أوتيليه (بغل وحنق) : إنكما تبتذلان الحديث. الوقت حان لى كى أنصرف!

ريمبوك : إلى اللقاء، يا أوتيليه!
والآن، فيما بيننا يا ماكس —

أوتيليه (وهى منصرفة) : غوغاء!

ماكس : إن لسورة يوسف ما يبررها، خاصة وأن وليام يعد جزءا منه. فهنالك من أراد أن ينتقص من قدر آنيتا، حبه الكبير. مما حدى بيوسف — كى لا أقول أنا — إلى الغضب والكدر، فى نفس الوقت الذى يتقمص فيه شخصية أوتيليه، ويقرر أن يجعل النهاية فى صالحك.

وقد كان على، بالطبع فى أول الأمر، أن أعنى بالنمر. راجيا ألا يكون قد أتى بحماقات فى قبو الفحم. وعليه ابتعت له من الصيدلية أقراصا منومة، ومن أقرب لحام عشرين رطلا من لحم البقر. ودلفت إلى قبوالفحم وفى يدى إناء به ماء.

(مفتاح يدور وباب حديدى يفتح. النمر ينفث ويزمجر.)

يوسف : معذرة، لقد أطلت بعض الشىء.

أوتيليه (تنفث) : لا عذر عندى.

يوسف : كانت هنالك أحاديث مجهدة.

أوتيليه : أديتها بصوتى الذى سرقتنى إياه.

يوسف : وهأنذا أحضر شيئا لتجديد النشاط والقوة.

أوتيليه : أحس أن لدى من القوة ما يكفى. أقول لك احترس!

يوسف : ماء زلال، من الصنبور مباشرة.

أوتيليه : يالها من جسارة!

يوسف : وقطعة كبيرة من لحم البقر، بلا عظام.

أوتيليه : أتريد أن تقدم لى ماء ولحما نيئا بعد أن التهمت طعام إفطارى؟

يوسف : جربى هذا الآن على الأقل. فالشاى والمربى لا يصلحان لك فى الوقت الحاضر.

أوتيليه : أنت حولتنى إلى حيوان. وهذا يتنافى وقانون الطبيعة، كما أنه محظور عليه فى القانون المدنى والجنائى. ثم .. من هو أنت؟

يوسف : إنى حاليا حرم المستشار التجارى «ريمبوك».

أوتيليه : أنصحك أن تعتدل فى سخريتك!

يوسف : أقولها بسلامة نية، فهى الحقيقة الخالصة. مع أن وقعها كثيرا ما يكون مريرا على النفس.

أوتيليه : إنك سطوت على وسرقت ذاتى. ولن أسكت على ذلك.

يوسف : مضطرا. وليس فى وسعى أن أشرح لك بالتفصيل كل شىء. إنما لابد أن تمكثى هنا بعض الوقت.

أوتيليه : هنا فى القبو؟ كنمر؟

يوسف : هذا ما يبدو لى.

أوتيليه : سأنقض عليك!

يوسف : لا حماقات!

أوتيليه : لست أعرف مواد القانون، وإن كان لى موكل قانونى يحسن مهنته. هذا سطو على الحرية.

يوسف : أعتقد أنا أيضا ذلك. ولكن هدئى من روعك، فهم يبحثون عنك.

أوتيليه : تقول عنى؟

يوسف : أجل، عنك أنت، عن النمر «يوسف». فعلى كل ناصية مصفحة ترتقب.

أوتيليه : معاذ الله!

يوسف : عليك إذا بالهدوء. وعندما تحين الفرصة سآتى وأصحبك معى من جديد. أما الآن فكلى واشربى فهذا يهدئ من الروع.

ماكس : وعندما عدت أرقبها بعد ساعة من الزمان كانت الأقراص المنومة المذابة فى الماء قد أدت ما عليها من مفعول. إذ كان النمر متمددا فوق قوالب الفحم وقد راح فى سنة من النوم. واعتلت وجهه سيماء ألم ينم عن حكمة مكتسبة. كما أنه كان قد التهم قطعة كبيرة من اللحم. فوضعت له ماء جديدا وأزحت فى عنقه لفافة من الورق كى تكون له بمثابة الركيزة.
ثم غادرت الدار بعد ذلك، ولكن ليس باعتبارى أوتيليه — فقد بدأ دورى الطويل، الذى لازال يأخذ مجراه، دور ماكسيميليان. وكان هذا من ضمن برامجى، برامج وليام، أن حل فى هيئة ماكسيميليان. أما الحديث التالى فكان أول حوار أجريه بعد هذا التحول، وكان معك أنت يا آنيتا.

آنيتا : تبدو مختلفا عما كنت عليه يا مكسيميليان.

ماكس : لو أنى أعرف كيف كنت أبدو!

آنيتا : كحصانى الأشهب قبل حفل العرض. عصبى فى نبل —

ماكس : والآن؟

آنيتا : كما لو كنت تعانى من آلام أسنان ثم برئت منها.

ماكس : بالفعل.

آنيتا : برئت منها بأن خلعوا عنك كل أسنانك.

ماكس : هكذا!

آنيتا : صرت لين العريكة، خجولا.

ماكس : مملا، باختصار.

آنيتا : لا أريد أن أذهب لهذا الحد.

ماكس : ولكن تقريبا ..

آنيتا : لا، إنى أعرف إيرادك السنوى. ومثل هذه الأرقام لا يبلغها المرء بطيبة العريكة.

ماكس (يتنهد).

آنيتـا (جزعة حقا) : ماذا بك؟

ماكس : أشياء وأشياء لا. على أية حال، مازالت هى أسنانى.

آنيتـا : كان مجازا.

ماكس : لا أحس بالإهانة. فانى أعرف قدرى.

آنيتـا : وأنا أيضا أعرفه. فهويقع فى مكان آخر. لا داع لأن يبدو عليك الهم والأسى. فأسهم الأنسجة الكيميائية وحدها —

ماكس : لا أعنيها. ثم أنه لا يبدو على هم ولا أسى. إنما هى جدية الموقف تمتلك على وجدانى.

آنيتـا : يا إلهى ! أشر هو؟

ماكس : أحبك يا آنيتا.

آنيتـا : وماذا بعد ذلك؟

ماكس : نسيت الزهور.

آنيتـا : أى زهور؟

ماكس : زهور الورد، ما يناسب المقام، فهى تكون — على ما يقال — حمراء.

آنيتـا (عليها سيماء العجب) : حقا؟

ماكس : ويمكن للمرء أيضا أن يقدم زنابق بيضاء. ولكنى رأيت فى حالتنا —

آنيتـا : — من الأفضل أن تنسى الورد.

ماكس : أليس كذلك؟

آنيتـا : كل شيء فعلته حتى الآن على أحسن ما يرام. واصل كلامك، يا ماكسيميليان، يا آخر فرسانى !

ماكس : فكرت أن يكون حفل زواجنا خلوا من كل هرج ومرج. يكفى شاهدان من الطريق العام، ثم نتناول الطعام فى أحد المطاعم، أنت وأنا وحدنا —

آنيتـا : لا أفهم .. علام كل هذا التقتير.

ماكس : أنا وأنت وحدنا، حتى بدون والدى، فسيكون الوقت مبكرا بما فيه الكفاية حين تتعرفين عليهما. كل هذا تجنبا للإثارة.

آنيتـا : ورحلة شهر العسل؟ نستغنى عنها هى الأخرى؟

ماكس : لا، بل هذه سنقوم بها.

(تغير المكان)

ماكس : على ذلك قمنا بها، إن لم تخدعنى الذاكرة. كنا — كما تقولين — عند الصخرة، وعلى شاطئ الدانوب —

آنيتـا : ذكرياتك ناقصة.

ماكس : أسلم بذلك.

آنيتـا : وهى فوق ذلك مريبة.

ماكس : مؤكد، فالأنهار تتشعب وتدخل منى فى بعضها الآخر. هل هو عيب فى الشخصية؟

آنيتـا : مستعدة أن أغفر لك جهلك بالجغرافيا.

ماكس : ولكن؟

آنيتـا : ماكسيميليان، لماذا لم تعرفنى على والديك حتى الآن؟

ماكس : حدث ذلك من واقع الملابسات. فأنت التى صممت على الرحلة.

آنيتـا : أم أنت الذى صممت عليها.

ماكس : لا أذكر.

آنيتـا : ها هو ضعف الذاكرة يعاودك. لكم يغشانى الحزن والأسى كلما طافت بخيالى صورة حماى وحماتى، وهما فى جلسة مكتئبة بالدار الموحشة، يحركهما الشوق لمعانقة عروس ولدهما.

ماكس (بتجهم) : فى إمكانهما استدراك ذلك.

آنيتـا : الشخص إنما يتزوج عائلة فى آن واحد.

ماكس (غائبا) : فعلا.

آنيتـا : ويكون إحساسا عائليا معينا.

ماكس : هه !

آنيتـا (تشهق بالبكاء) : خاصة وأن والداى ليسا على قيد الحياة.

ماكس (بصوت منقبض) : لم أدر أنك على كل هذه الحساسية.

آنيتـا (تتوقف عن البكاء) : ولا أنا كنت أدرى. إنى أعانى من الذكريات يا ماكسيميليان.

ماكس : أنت تعانين؟

آنيتـا : منذ اليوم. فما أكثر ما يتدفق فى الوعى.

ماكس : وافدا من الطفولة؟

آنيتـا : ليس هذا بالضبط. فكله قادم من آخر فترة. يبدو أنى نمت.

ماكس : تقريبا عشر ساعات. هل نفطر الآن؟

آنيتـا : أرغفة صغيرة، هذا هو.

ماكس : سأضرب الجرس حالا؛ مرتين للخادم.

آنيتـا : انتظر حتى أرتب رغيفات الخبز أولا.

ماكس : ترتيبها؟

آنيتا : الرغيفات التي تصعد في وعيي.

ماكس (قلقا) : لا أعول عليها كثيرا.

آنيتا : صعبة الهضم، هذا ما أخشاه أنا أيضا. رغيفات ورائحة صالة خبز يا ماكسيميليان. من أين يأتي هذا؟

ماكس : إنه يدعى ما قبل الشعور.

آنيتا : يدعى كما يدعى. إني أرى وأسمع من خلال ثقب مفتاح. أتريد أن تعلم ما أرى وأسمع؟

ماكس : لا، لست أريد.

آنيتا : لقد رويت على الكثير، وأنا أيضا أعرف بعض الأشياء. تحويرا بسيطا لقصتك يا ماكسيميليان. أنصت جيدا !

ماكس (وهو يمضغ) : جاءتني عروض كثيرة.

پاولا : على كل حال، ما أجمل أنك صرت بيننا أخيرا يا بني.

ريشارد (ساخرا) : وبكل هذه الشهية المفتوحة !

پاولا (محتدة) : كان دائما يحب هذا الكعك.

ماكس : مثلا مؤسسة لتنظيف النوافذ تبحث عن نص دعائي لها.

ريشارد (مبديا إعجابه) : هائل !

ماكس : وأحد مروضي الوحوش مزقه النمر إربا.

ريشارد : ما علاقة ذلك بك؟

ماكس : هنالك محاولات تبذل لإغرائي.

پاولا : لو كان لي الخيار لفضلت أن أصير نمرا على أن أكون مروضة للوحوش.

ريشارد : كلاهما لا معنى له. أما النص الدعائي، فلو أني منك لتقدمت.

ماكس : إني لا أتعجل.

ريشارد : ولكن لا تبطيء كثيرا، يا عزيزي ماكس.

ماكس : ثم أنه عرض علي أن أصبح مشرفا على رحلات الأوتوبيس إلى «شتايرمارك».(٦)

پاولا : وظيفة لا بأس بها. إن شتايرمارك تقع تحت هناك في ركن ما.

ماكس : بالضبط يا أمي.

ريشارد : عليك بقطعة أخرى من الكعك !

٦) منطقة سياحية بالنمسا.

ماكس : وأخيرا مخرجا بالتلفزيون.

ريشارد : حين أسمع كل هذا – يا ولدي ! يا ولدي ! ألا تريد أن تعود للمخبز من جديد؟

ماكس : لا يا أبي. في هذا الوقت أكون في نوم عميق.

پاولا : الآن ستبقى معنا، وتفكر في كل شيء على مهل.

ماكس : أريد أن أشتري بعض الأشياء بعد.

پاولا : فيما بعد، فيما بعد.

ماكس : لا بل حالا. سأستقل السيارة. تسمح لي بالطبع يا والدي؟

ريشارد (مترددا) : آ ... –

پاولا : أعطه السيارة.

ريشارد : حسنا.

ماكس : وبعد ذلك، هل لك أن تستكمل معاونتي بمقدم يا أبي العزيز؟

ريشارد : مقدم؟ علام؟

ماكس : على حساب أول مرتب لي في وظيفتي الجديدة.

پاولا : إن ماكس عنده فرص كثيرة.

ماكس : على كل سأختار من بينها أعلاها مرتبا.

پاولا : أعطه عشرين ماركا يا ريشارد !

ماكس : بل ألفا يا أمي. إني في مسيس الحاجة إليها.

ريشارد : اسمع يا ماكس. سأعطيك مائة مارك كمقدم على أجر العجن الذي سيحسب لك عندما تعود وتعمل عندي من جديد. موافق؟

ماكس : إن لم يكن هنالك بد .. (بلطف) أيها العجوز البخيل !

ريشارد : مائة وعشرين يا بني. ولن أحسب عليك العشرين.

آنيتا : ما قولك الآن؟

ماكس : طيب جدا يا آنيتا. من أين تعرفين هذا كله؟

آنيتا : ألق إلي بالنطاق(٧) !

ماكس : لم هذه العجلة المفاجئة؟

آنيتا : لنرحل بالسيارة.

ماكس : ولكن ليس بعيدا. فمنذ الأمس وأنا حولت على احتياطي البنزين.

آنيتا : المائة والعشرين ماركا؟

ماكس : لا مال على ملامة.

٧) النصف السفلي من الثوب (الجونلة – التنورة).

آنيتا : سوف يكفى البنزين حتى محطة القطار. ومن هناك سأستقل أول قطار سريع. متى يقوم يا ترى؟

ماكس : إنه لا يقوم إطلاقا. محطة واحدة بقطار الضواحى.

آنيتا : كان يجب أن أغضب منك.

ماكس : ولا تفعلين؟ سوف ترين — يا آنيتا — أنه ليس رديئا أن تبيعى البقساط. فمائدة المحل كمقدمة خشبة المسرح. والجمهور يأتى ويؤوب، وأنت فوقها بلا منافس.

آنيتا : لن أبيع بقساطا.

ماكس (بكلل) : يمكن الاتفاق على نوع الفطير.

آنيتا : السوسته مدلاه. لا تقف بلا منفعة!

ماكس : وليام هو الذى لا يفعل شيئا. هو الذى يصلح السوسته.

آنيتا : وليام هو الذى أيضا تزوجنى. أما ماكس فلم تطف بخياله هذه الفكرة.

ماكس : بصراحة ... لما فكر أن ينفذها ..

آنيتا : ياله من موقف! فى بقعة بلا مواصلات، وليس معنا ما ندفع به حساب الفندق. وما من أسهم، ولا حساب فى البنك، أو ڤيلا نستريح فيها. وكل ما بذلت من جهد ضاع هباء، وعلى أن أعود لأبدأ من جديد. كان المفروض أن أجن من الغضب، ولكنى لا أدرى لماذا لم أفعل.

ماكس : إنه الطقس هنا. هواء الدانوب أكثر طراوة. موقفى هو الآخر لا يبعث على التفاؤل.

آنيتا : ربما كان تزوير بسيط لمستند. فتش عن تصريفة.

ماكس : إنما يتأمل المرء كل شىء بثبات وأعصاب هادئة.

آنيتا : ولكن ليس هذا هو الجو المناسب.

ماكس : مهما كان — فرقتك وحلمك يمنحانى شجاعة وإقداما.

آنيتا : أرجو ألا تزيد شجاعتك عن الحد.

ماكس : كنت تتحدثين عن قطار سريع. مما أستدل منه على —

آنيتا : يكفينى بالكاد.

ماكس : أليس فى وسعك أن تستقطعى منه عشرين ماركا؟ من أجل شريك حياتك؟

آنيتا : وليام؟ ماكس؟ وما لقب العائلة؟ كله باطل.

ماكس : إنه شرعى على الأقل من ناحية الشكل.

آنيتا : ولا حتى هذا. من هو أنت أصلا؟

ماكس : هذا هو السؤال الذى وجهته لنفسى فى البداية.

آنيتا : ومن أكون أنا؟

ماكس : الأمر بالنسبة لك واضح على الأقل.

آنيتا : هكذا؟ أين راح يوسف يا ماكسيميليان؟

ماكس : لم أره منذ وقت طويل. وكان عليه أن يشق طريقه بنفسه. أما أنا فقلت له العناوين وزودته بالخريطة.

آنيتا (حالمة) : بين فرانكفورت وريجنسبورج —

ماكس : ماذا؟

آنيتا : أعتقد أن من أطلق عليه النار هو أحد عمال غابة «سبيسارت». أو أحد الذين يرتزقون من الصيد فى غابة «شتايجرڤالد»؟ كان ثمنه فى مؤسسة استخدام أجسام الحيوانات تسعة وأربعين ماركا وخمسين بفنجا. هذا المال الملعون!

ماكس : يوسف مات؟

آنيتا : أملنا هو أنه ربما لم يكن يوسف. فانى ما كنت أتأثر بهذا القدر لأحد سواه، بما فى ذلك نفسى. بنا نرحل بالسيارة يا ماكسيميليان.

ماكس : نرحل؟

آنيتا : ربما استطعنا مغادرة الفندق دون أن ندفع. وما معنا يكفى ثمن البنزين.

ماكس : إنى منذهل تماما.

آنيتا : لأنى لا أستقل القطار السريع؟

ماكس : عيناك يا آنيتا. ألم يكونا فى السابق زرقاوتان؟ لم أدقق أبدا فيهما من قبل.

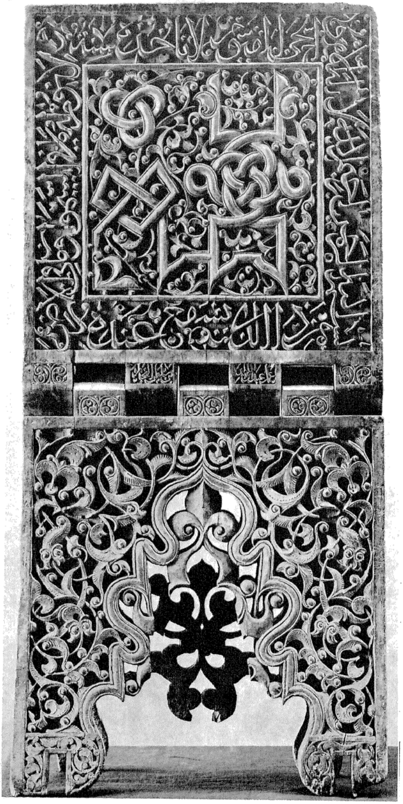
آنيتا : ولا أنا.

ماكس : عينا النمر الناعمة، وهى فى صفرة الرمال.

آنيتا : هيا، خذ الحقيبة!

* * *

الفنون الاسلامية في برلين الشرقية

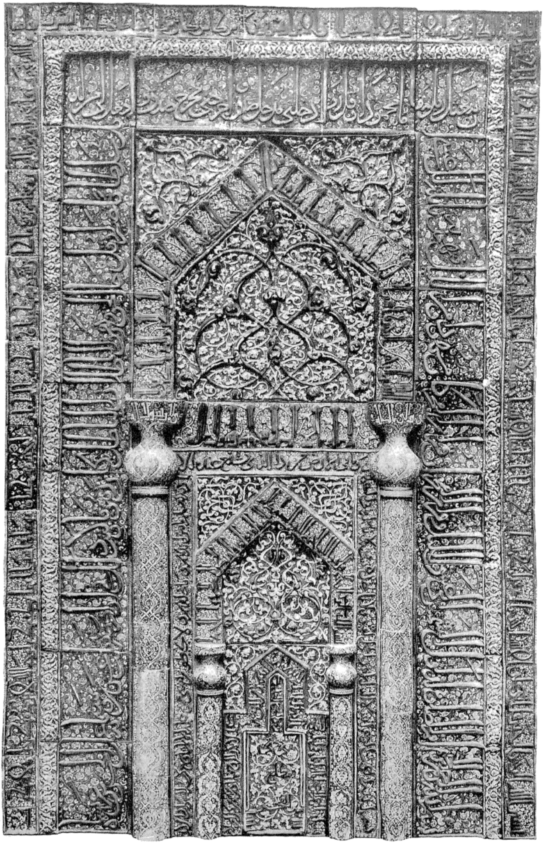


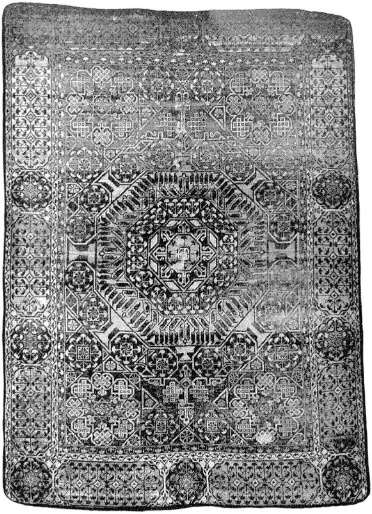
كانت التحف الإسلامية مركزة بأكملها فى جزيرة المتاحف التى تتوسط نهر الشبريه بمدينة برلين. وذلك قبل انشطار عاصمة الرايخ الألمانى. وعلى هذه الجزيرة لا يزال قسم من هذه التحف حتى اليوم، ونورد هنا صور نخبة منها. ونقدم الشكر الجزيل «لمتاحف برلين الحكومية»، على كريم تصريحها لنا بنشر هذه الصور.

رحلة للقرآن، منحوت عليها آيات قرآنية (آية الكرسى) بالخط الكوفى والثلث. من عمل عبد الواحد بن سليمان بمدينة قونيا، الأناضول، القرن الثالث عشر؛ يبلغ عرضها ٥٠ سم.

البرج الأيسر لقصر مشتاء الأموى؛ اهداه السلطان عبد الحميد للإمبراطور الألمانى ويلهلم الثانى. الأردن، اواسط القرن الثامن م.

المحراب من مسجد الميدان بمدينة كاشان (ايران)، عليه امضاء الأستاذ حسن بن عربشاه، مؤرخ عام ٦٢٣هـ/١٢٢٦م؛ من القيشانى. ارتفاعه ٢٨٠ سم.



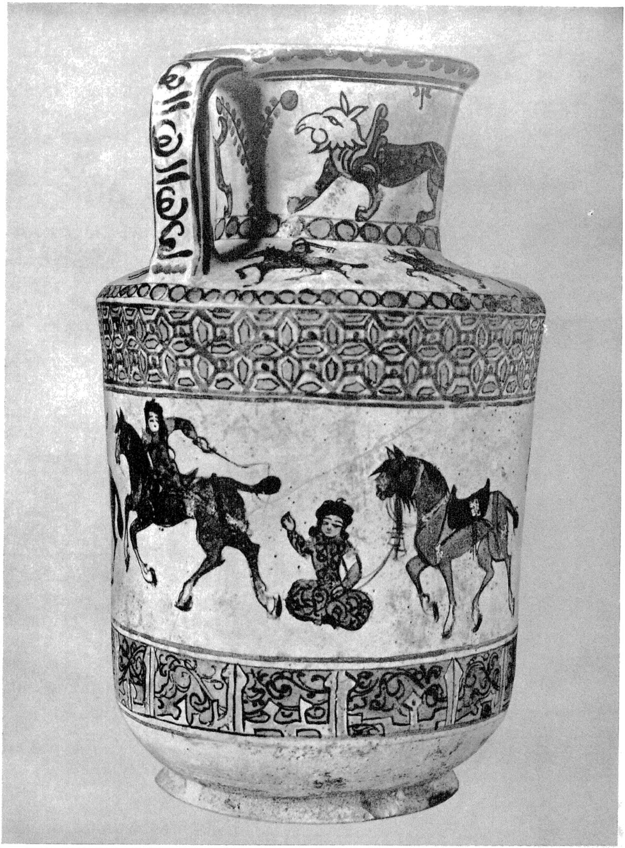


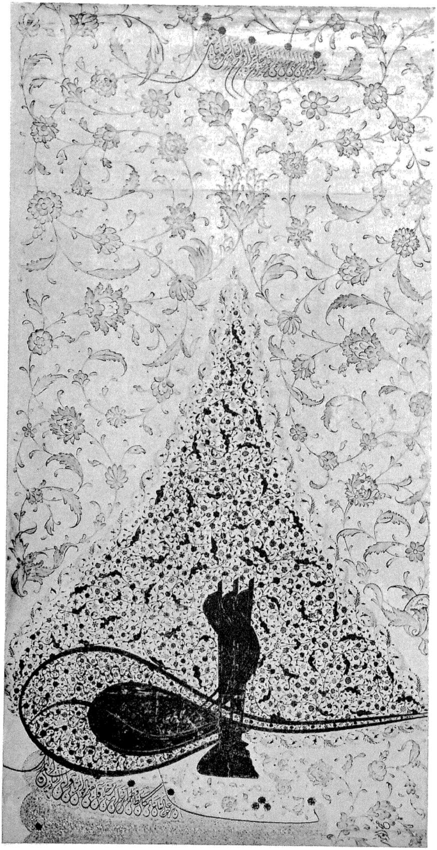
«بساط مملوكى» معقود، من القاهرة، حوالى
عام ١٥٠٠. ابعاده ١٨٨×١٣١ سم.

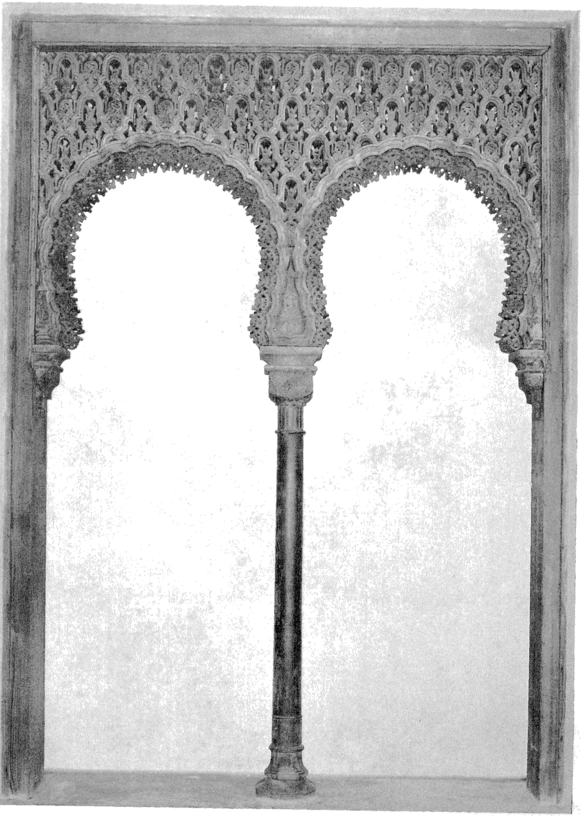
سجادة معقودة من الصوف، صنعت فى أوشاق،
الأنـاضول، حوالى عـام ١٥٠٠. ابعـادهـا
١٨٠×١٢٠ سم.

ص ٥٢ : ابريق من الفخار ، عليه نقوش مرسومة على الطلاء (بطريقة فن الميناء)؛ موطنه مدينة رى، ايران، حوالى عام ١٢٠٠. ارتفاعه ٢١,٥ سم.

ص ٥٣ : فرمـان للسلطـان العثمانى مراد الثـالث، عام ١٥٩٠. ابعـاده ٤٧٣ × ٤٧ سم.







نافذة خشبية محلاة بالنقوش المحفورة، صنعت فى اسبانيا اثناء النصف الأول للقرن الخامس عشر. ابعادها ٢٤٥×١٦١ سم.

المدن الايرانية فى اللوحات الاوروبية

بقلم غلام علي همايون

تعتبر ايران من تلك الدول غير الأوروبية التى ظلت فى جميع العصور تثير اهتمام وانتباه الأوساط المثقفة اكثر من أى بلد آخر، وخاصة بالنسبة للدور العظيم الذى لعبته فى التاريخ العالمى. وكان الأوروپيون ولا يزالون يهتمون بما يدعونه «بالفن الفارسى» وما تشهد عليه معارض كثيرة للفنون التشكيلية الايرانية التى أقيمت فى أوروپا. ولا نود هنا أن نعرف الفن الايرانى، أو الفارسى كما اعتاد الأوروپيون على تسميته، ولكننا نود أن نثبت فى هذا المجال ما يلى:

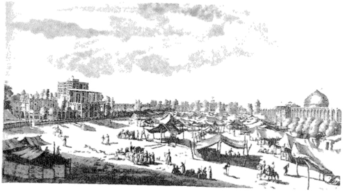
لقد نقل الأوروپيون تسمية فارس Persien عن اليونان. وكان اليونان يسمونها پيرزس Persis ويعلمون تماماً أن ذلك لا يعنى إلا ذلك الاقليم القديم فى جنوبى ايران —الذى لا يزال يعرف باسم فارس— والتابع للامبراطورية الهخامنشية، ويحمل اسم البارسيين. وقد وحد الهخامنشيون لأول مرة جميع المناطق التابعة لحضارة موحدة بحيث دخلت التاريخ المدون باسم «أريارام» أى بلاد الآريين، ثم حور الاسم إلى ايران. وتشتمل «أريارام» هذه، أو إيران الكبرى، على القفقاس وأواسط آسيا وشمالى غربى الهند من جهة، وعلى المرتفعات الايرانية الجنوبية من دول افغانستان وايران وقسم من پاكستان الحالية من الجهة الأخرى، بمساحة قدرها مليونان وسبعمائة الف كيلومتر مربع. وكانت اللغات الايرانية متداولة فيها فى العصور التاريخية القديمة، كما كانت حضارتها ذات طابع ايرانى متميز. ولكننا لا نود أن نتناول فى البحث ايران الكبرى ولا فارس، وإنما ايران الحالية، بحدودها الحاضرة، وهى البلاد الممتدة فى المرتفعات الايرانية الغربية بمساحة ١٦٤٤٠٠٠ كيلومتر مربع والواقعة بين الدرجة ٢٥ و٤٠ من خطوط العرض الشمالية والدرجة ٤٤ و٦٣،٥ من خطوط الطول الشرقية، والتى يحدها الاتحاد السوفيتى شمالا وتركيا والعراق غرباً والخليج الفارسى وبحر عمان جنوباً وپاكستان الغربية شرقاً. ومن الضرورى أن نبين أنه لا يجوز أن تستخدم عبارة «فارس» فى المؤلفات الأوروپية وانما «إيران» التى تمثل حضارة موحدة.

وفى المقال التالى سنتناول كذلك بحث رسوم وشروح أوروپية تعالج ايران الحاضرة. وهذه الشروح وثائق حقيقية حصلنا عليها من كتب رحلات أوروپية.

إن وصف الانطباعات أثناء رحلة أوروبى فى ارجاء ايران بما يشتمل عليه من تعدد فى الألوان والقصص خارج عن حدود مهمتنا هنا، لأن الهدف الرئيسى لهذه الدراسة يتعلق بالرسوم التاريخية التى تضمها كتب الرحلات هذه. وعلى العموم فإن هذه الرسوم لا تعطى صورة تفتقر إلى الوضوح وانما تمثل فى حدود المعقول صورة موضوعية عن الشرق. وهى أولا شواهد بشرية يمكن دراستها من حيث طبيعتها ومفعولها على ضوء الحقائق التاريخية. وإلى جانب ذلك فإنها جزء من مواد فنية متباينة فى قيمتها وشواهد وصلت أولا إلى حوزة دائرة صغيرة ولكن علمية، ثم ما لبثت أن أصبحت معروفة عند عدد آخر من المهتمين بحيث استطاعت أن تكون ذات خصب علمى فى النهاية. ولن نتناول هنا بحث مدى أهمية هذه الرسوم التى ابدعتها أقلام الرحالين الأوروپيين فى ايران كشواهد فنية تاريخية للعلوم المختلفة ولتاريخ الفن الايرانى، بل نود أن نذكر فى هذا المجال ما يلى فقط:

ان مدى الأهمية البالغة لهذه الرسوم الأوربية بالذات بالنسبة لتمثيل فن البناء الايرانى وعرضه سيبرهن عليها بمقابلتها بالرسوم المنمنمة الإيرانية. وستظهر نتيجة هذه المقابلة أن الرسوم الايرانية المنمنمة لا يمكن أن تعوض أبداً عن

الميدان فى اصفهان؛ ١٧١١، نقش نحاسى نقلا عن ك. ده بروين، ١٧٠٤. ٣٧٤×٢٠٠ م.



الميدان فى اصفهان؛ ١٧١١، نقش نحاسى نقلا عن تصوير ك. ده بروين (C. de Bruyn) ١٧٠٤. عن كتاب

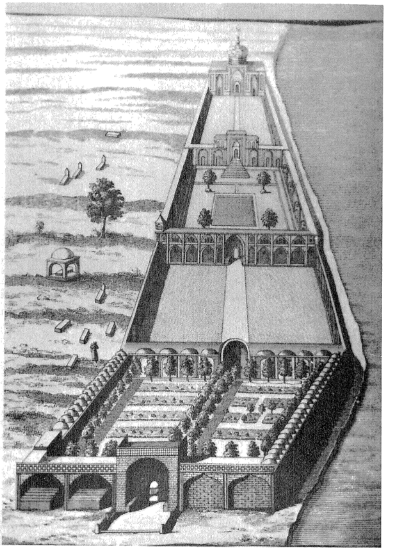
Cornelis de Bruyns reizen over Moscowie door Persie en Judie, verrijkt met 300 Konstplaten, door den author zelf van het Leven afgetekent, Amsterdam 1704.

الرسوم الأوروبية فى هذا الخصوص. ويتعلق هذا بالادراك التاريخى الفنى لهذا الشعب. إذ أن المهندسين الايرانيين أبدعوا أروع الأعمال الفنية التذكارية فى العالم؛ ولكنه لم يخطر على بالهم أن يسجلوا هذه الروائع على الورق بريش الرسامين والمخططين كشواهد فنية تاريخية. ولذا فإن دراسة الرسوم الاوروبية للآثار الفنية الايرانية ذات أهمية عظيمة بالنسبة لإعادة تكوين الهياكل والشواهد القديمة.

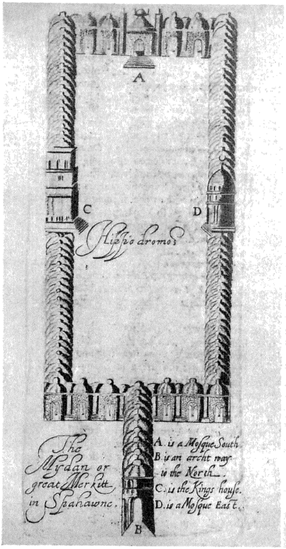
وفوق ذلك فان للرسوم الاوروبية الخاصة بالآثار الفنية الايرانية فضلا كبيرا فى تيسير فهم الجوانب الفنية والتاريخية للشواهد الايرانية و إدراكها.

إن الرسوم التى تناولت مناظر المدن سجلت على وجه العموم جميع المدن التى كانت تقع على طريق الفنان أو الرحالة المكتشف، أما الرسوم الخاصة بفن بناء المدن فقد اقتصرت على إصفهان وحدها تقريبا. ولكن حتى فى إصفهان نفسها لم ترسم الآثار المعمارية العظيمة للعهود السابقة، كمسجد الجمعة، الذى نطلع من خلاله على جميع تاريخ ايران المعمارى تقريبا فى عهد ما بعد الساسانيين، وانما رسمت الآثار المعمارية للفترة الصفوية (أى من بداية القرن السادس عشر) وذلك بصورة غير كاملة أيضا. وقد ذكرت اصفهان باسم أسبانا Aspana فى مؤلفات بطليموس. أما تاريخ المدينة فيعود إلى العهد الهخامنشى، وقد فتحت المدينة فى عهد الخليفة عمر بن الخطاب عام ٦٤١ ولعبت دوراً هاماً كعاصمة ولاية فى عهد العباسيين. وكانت المدينة قد خططت فى بداية القرن العاشر بشكل دائرى بقطر طوله ستة آلاف ذراع، ويحيطها سور محصن بمائة برج وتخترقه أربع بوابات. وكانت المدينة موطن شخصيات هامة فى تاريخ الأدب العربى – منهم: أبو الفرج الأصفهانى مؤلف كتاب الأغانى، وابو نعيم الأصفهانى، مؤلف حلية الأولياء، وكذلك الكاتب الأصفهانى.

وفى بداية القرن الحادى عشر انتقلت اصفهان إلى حكم محمود الغزنوى، ثم أصبحت المقر المفضل لدى ملكشاه السلجوقى. وفى عهده غير بناء مسجد الجمعة الذى بنى عام ٧٦٠ تغييراً أساسياً. وأضيفت تغييرات بنائية تالية أعطت المسجد شكله الحالى. وفى عام ١٢١٩ نهبت جيوش جنكيزخان المدينة، واجتاحتها جيوش تيمورلنك وخربتها تخريبا عام ١٣٨٧. ثم أصبحت عاصمة المملكة فى عهد الصفويين، لأن الشاه عباس الكبير أراد أن يحكم البلاد من مركزها الجغرافى الطبيعى. ووضع نصب عينيه هدف إعادة إقامة حكومة مركزية قوية تعتمد على جهاز من موظفى المدن اكثر من اعتمادها على القبائل الرحل غير المستقرة والتى لا يعتمد عليها. وبذلك فقد أضعف قوة قبائل قزلباش وزاد من نفوذ جهاز موظفى المدن، وخاصة الذين يعودون إلى أصل فارسى. وشهدت ايران تجديداً وتوسيعاً حسب برنامج معمارى بلدى، يعتبر فريداً فى سخائه فى هذه الفترة المتأخرة من فن العمارة الشرقى. ويعود الفضل إلى عباس الكبير فى أن اصفهان المدينة الوحيدة فى الشرق التى يمكن اعتبارها حتى اليوم المدينة التى حافظت على صورتها التاريخية كإحدى الابداعات الفنية الأخيرة فى الفن المعمارى البلدى. وقد عمل خلفه وخاصة عباس الثانى (١٦٤٢–١٦٦٧) على زيادة تجميل المدينة وتوسيعها. إلا أن غزو الأفغانيين، عام ١٧٢٢، جلب عليها



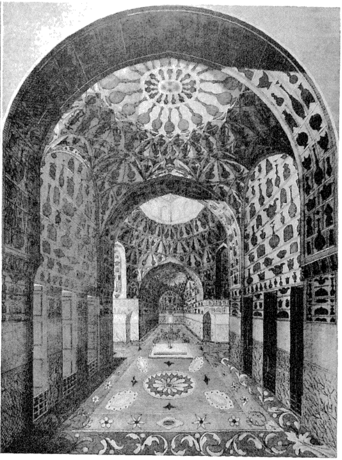
سيزار ماكريه César Macret : ضريح المتأخرين من ملوك فارس بمدينة قم. ١٨١٠، نقش نحاسى نقلا عن رسم ليوسف غريلوه Joseph Grelot ١٦٦٧. ١٨٣×١٣٨ مم. عن كتاب ژان شاردان Jean Chardin
Voyages du Chevalier Chardin en Perse et autres lieux de l'Orient. Paris 1811.



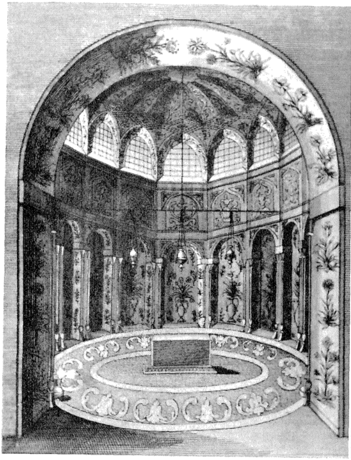
و. مارشال، W. Marshall
الميدان او السوق الكبير فى اصفهان، ١٦٣٤. نقش نحاسى نقلا عن توماس هربرت
Thomas Herbert, Some Years of travels into divers parts of Asia and Afrique. London 1638.

الدمار والخراب؛ وفوق ذلك فقد دمر أمير قاجار الظالم ظله سلطان فى القرن التاسع عشر عدداً كبيراً من الآثار العمرانية.

وكانت نماذج العمارات الضرورية لظروف المعيشة العادية فى العهد الصفوى — أى باستثناء العمارات الرسمية — اكثر تنوعاً من مثيلاتها فى أوروبا. فبينما اقتصرت نماذج البناء الاساسية فى اوروبا على البيت والكنيسة، عرف الايرانيون سبعة أصناف، كل منها حسب الدين والمنطقة: البيت والحمام والبازار وبيت الشاى، والخان (كروان سراى)، والمدرسة والمسجد. وهذه جميعاً نماذج هندسية مختلفة يجدها المرء فى جميع الأحياء المدينية وكذلك فى الغالب فى القرى الكبيرة. ومن هذه جميعاً أصبحت ثلاثة تعتبر نماذج أثرية وهى: المسجد والسوق (البازار) والخان (الكروان سراى). وتمثل مدينة اصفهان، كمدينة ايرانية



سيزار ماكريه César Macret، بيت اليهودى بمدينة اصفهان. ١٨١٠. نقش نحاسى نقلا عن رسم ليوسف غريلوه Grelot، ١٦٦٧، كما نشر فى كتاب ژان شاردان. ١٨١١. ٢٧٨×٣٨٣ م.



سيزار ماكريه César Macret، ضريح عباس الثانى. ١٨١٠. نقش نحاسى نقلا عن رسم ليوسف غريلوه Joseph Grelot، ١٦٦٧، كما نشر فى كتاب ژان شاردان J. Chardin ١٨١١. ١٨٥×١٤٠ م.

نموذجية، هذه الأنماط الأثرية المعمارية بفخامة كبيرة. فى وسط المدينة تقريباً يقع المجمع الضخم الذى يضم الآثار المعمارية والمنتزهات والخمائل التابعة للقصور الملكية. وتحدد هذه البقعة من الشرق بميدان كبير يمتد طوله على محاذاة المنطقة كلها من الشمال إلى الجنوب، ويمتد عرضه من الشرق إلى الغرب. وفى الجنوب الشرقى من الميدان تقع القلعة (اركگ). وفى غربى منطقة القصور تمتد الحديقة المربعة (چهار باغ) من الشمال إلى الجنوب حتى جسر الله ويردى خان فى قلب المدينة ويمتد على موازاتها فى الشرق شارع مشابه يؤدى إلى جسر خواجو. وهناك ثلاثة جسور وقناة تصل جزء المدينة الواقع على الضفة الأخرى من نهر زايندەرود بجزء المدينة الأكبر الشمالى. ويتألف هذا الجزء الشمالى من المدينة بدوره من قسم شمالى قديم وجنوبى حديث. أما القسم الجديد من المدينة فقد بنى أغلبه فى عهد الشاه عباس.

وفى وسط المدينة تماماً، وعلى الحدود بين اصفهان الجديدة والقديمة تقع أروع الابداعات الفنية التى نشأت فى عهد عباس الكبير، وهو ميدان المدينة الذى يبلغ طوله ٥١٠ أمتار وعرضه اكثر من ١٦٠ متراً، إنه «ميدان شاه»، أقدم ساحة فى العالم وواحدة من أروعها. أما أقدم رسم لهذا الميدان فقد أبدعه توماس هربرت Thomas Herbert عام ١٦٢٨، بينما نرى هذا الميدان فى رسم أولياريوس Olearius كخلفية لصورته التى رسمها عام ١٦٣٧ حول «إعدام الساعاتى السويسرى رودلف شتادلر». ويقدم شاردان Chardin وبروين C. Bruyn أفضل وأصدق رسمين للميدان، بينما يظهره دولييه-ديلاند -Daulier

Deslandes ولوكاس P. Lucas بشكل مربع تقريبا، ويظهر تيفينو Thévenot عماراته وآثاره البنائية بهندسة خيالية.
وكان الميدان قلب المدينة التجارى والاحتفالى، كما كان مركز الحياة العامة ومنطلق جميع الاحتفالات والأعياد ومحور الحركة التجارية النشيطة، كما تدل رسوم بروين المنقوشة. وكان بفضل مقاييسه وتشكيله الهندسى عملا رائعا إلى أقصى الحدود حتى اشتهر كساحة من أجمل ساحات العالم باتفاق حكم جميع الرحالين. إذ كان يحقق المطالب العملية والمثالية، وكان شعبيا ورسميا فى الوقت نفسه، ويستخدم كساحة للبولو وللمهرجانات العامة، فى خدمة الملك والشعب. ولا يزال الميدان قائماً حتى اليوم بشكله الأصلى، ولكنه فقد من شكله الهندسى ومنتزهاته العامة وخاصة من جهة «البازار». وفى السابق كانت تحيط بالساحة المستطيلة الواسعة، كما يظهر فى الرسوم، قناتان واسعتان يعلوهما الرصيف، وصف من أشجار الدلب الظليلة؛ وعلى مسافة ١٥ متراً خلفها ترتفع جدران الساحة المماثلة تماما والمنشأة كالحنيات ذات الطابقين والتى تعتلى الشوارع الموصلة إلى الميدان. وتشكل هذه الحنيات الهندسية الأمامية الأروقة المحيطة بالميدان من جميع جهاته، كما نشاهد ذلك بوضوح من رسم هربرت المنقوش على النحاس. إنها أروقة على طابقين، يشكل الطابق الأرضى منها محلات ودكاكين ومشاغل، وتمتد إلى الساحة وكذلك إلى ممر مسقوف يؤدى إلى الجانب الخارجى. وكما يروى شاردان وغيره من الرحالين، فقد كانت أروقة الميدان دكاكين ومشاغل لمنتوجات الصناعة والحرف اليدوية الفنية الدقيقة. وفى الطابق الأعلى كانت تقع مساكن أصحاب المحلات والدكاكين وتطل مشرفة على الميدان الواسع. ويزين الجانب الشمالى من الميدان بوابة «البازار» الرئيسى العالية وكذلك أروقة جانبية تمتد فوق القباب. وكانت هذه الأروقة بمثابة الصالة الموسيقية (نقاره خانه) كما نقرأ ذلك على النقش النحاسى، حيث كانت الفرق الموسيقية تعزف بالأبواق والطبول الضخمة فى ساعات معينة من النهار وفى المناسبات الاحتفاليـة.

وفى الجهة الشرقية من الميدان تقع القبة المغطاة بالميناء لمسجد الشيخ لطف الله. وفى الجهة الغربية تشكل بوابة ضخمة المدخل الى سوق النحاسين الكبير كما أن مقر على قابو موجود هنا أيضا.

وفى وسط الجانب الجنوبى توجد بوابة المسجد الكبير الذى ترتفع قبابه ومناراته إلى ما فوق أطراف الحنيات بألوان زاهية بهية. وكان مركز الميدان محددا بصار يبلغ ارتفاعه اربعين متراً. وهكذا يتجمع حول الميدان الملكى كل ما يعتبر جزءاً من مجمع قصور ملكية ايرانية، ولكن الأهم فى هذه المنشئات الهندسية بالدرجة الأولى هو أن النماذج المعمارية المختلفة لا تنتشر الواحد إلى جانب الآخر فى أجزاء السور دون صلة تجمع فيما بينها، وإنما تشكل أجزاء كل أكبر كما أنها تتوحد فى تأثير هندسى كلى عظيم.
أما الرسوم المعمارية المدينية الأخرى التى وصلتنا من الرحالين فيمكن تقسيمها إلى أبنية للعبادة وأبنية أثرية وحدائق ملكية وأبنية عامة نافعة. وإنه لمن المدهش أن أبنية العبادة رغم كثرتها فى ايران قلما تبدو فى هذه الرسوم.
فمن المساجد الكثيرة لا نملك إلا رسمين: الاول لمسجد شاه والثانى لمسجد الشيخ لطف الله وكلاهما حفرا فى النحاس وظهرا فى كتاب شاردان، وذلك فى معرض الرسم الخاص بالميدان. وفى مقدمة مسجد شاه فى صورة شاردان المنقوشة نرى عمودين غليظين من المرمر طولهما فى الأصل متران ونصف المتر، انتصبا على مسافة ١٨ خطوة عند نهايتى الميدان حيث يبدو استخدام الميدان كساحة للبولو.
وفى الوسط توجد بركة الماء التى تمتد من اليسار إلى اليمين، وفوقها جعل جسر على شكل ساحة صغير ترى فى وسطه بركة صغيرة أخرى. وتمتد هذه الساحة الصغيرة حتى البوابة. وتنتظم البوابة الضخمة الهائلة التى تحيط بها مئذنتان رفيعتان والتى يبلغ عرضها عشرة امتار، فى أروقة السوق بوساطة حنيات واقواس تجلل البوابة وتتلاءم فى أحجامها فى انسجام مع البوابة وكذلك مع الأروقة الصغيرة. وتشكل الأقواس الجانبية الصغيرة المتصلة بالأرض المستوية المخرج إلى السوق. وخلف هذه الحنيات نرى إلى الجهة اليمنى من رسم النقش النحاسى بناء مقببا كبيراً ذا مئذنتين. أما المسجد نفسه فينحرف بمقدار عشرين درجة إلى اليمين، إذ أن الميدان يمتد من الشمال إلى الجنوب أما بالنسبة للمسجد فقد كانت وجهة مكة، القبلة، تلزم بالاتجاه إلى الجنوب الغربى. ولو أريد اعتبار الاتجاهين —نحو الميدان فى جهة ونحو مكة من الجهة الأخرى— كان لابد من ميل فى المحور الكبير للمسجد. وقد استطاع المهندس أن يتغلب على هذه الصعوبة فى مجموع هذه المنشئات ببراعة فذة.

وبالنسبة لتمثيل المبانى الأثرية لا يمكن الاعتماد على الرسوم بشكل كاف، إذ أنها لا تمثل بين مختلف انواع الضرائح التذكارية إلا واحداً وهو البناء المقبب القائم على قاعدة مربعة، الذى رسمه بروين فى نقشه النحاسى «ضريح صفى فى أردبيل» ورسم شاردان «ضريح آخر ملوك فارس».

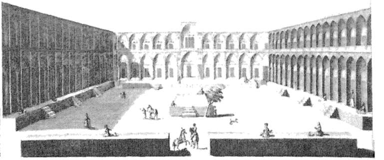
ويظهر الاخير فى مقبرة تقع على نهر فى مدينة «قم»، أربع باحات الواحدة خلف الاخرى تتصل بثلاث بوابات تقع الواحدة خلف الاخرى. وبغض النظر عن الباحة الأولى التى تضم حديقة جميلة والتى تقع إلى اليسار قليلا حسب مجرى النهر، فإن الباحتين الاخرتين قد انشئتا على محور واحد من الجنوب إلى الشمال بحيث يخلق ذلك تأثيراً بصرياً ذا أبعاد ثلاثة. وفى نهاية الباحة الأخيرة يوجد الضريح الذى يتألف من قبة تقوم على قاعدة مربعة ويظهر داخله بالجدران المزينة والزخارف الرائعة فى رسم «ضريح عباس الثانى».

أما مالم يظهر فى الرسوم قطعاً فهو النموذج البنائى الهام للمدفن الملكى البرجى الذى نصادفه كثيراً فى ايران، والذى اشتق من الفن المعمارى السلجوقى وأدى إلى خدمة الغرض الأثرى التذكارى وأثر إلى حد كبير على الطابع الفنى والتشكيل المعمارى للعصر التالى.

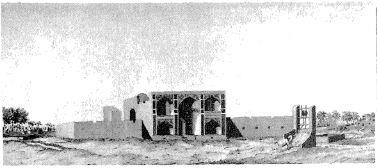
وتعطينا طريقة بناء القصور الصفوية فكرة عن هندسة القصور الملكية المترفة التى لا توجد امثلة عليها خارج ايران إلا فى اسبانيا (قصر الحمراء) وفى الجزائر (خرائب قلعة بنى حماد)، وكذلك فى الباكستان والهندوستان. وترى بقايا مثل هذه القصور كذلك فى پالرمو فى صقلية أيضاً. ومن أقدم رسوم القصور ذلك الرسم الذى خلفه لنا أولياريوس عام ١٦٣٧. ويظهر النقش صالة –ربما كانت تدعى صالة المرايا– مع ردهة أمامية فى وسطها بركة ذات نوافير. ويكتب اولياريوس بنفسه عن هذه الصالة ما يلى: «وقد علق فى أعلى جدران الصالة الرئيسية، كما فى قصر سرافراز بيك، عدد كبير من الأزياء النسائية من مختلف الأمم وكذلك صور زيتية أوروبية، كما ثبتت فى أسفل الجدران عدة مرايا كبيرة ومئات المرايا الصغيرة بانتظام وفن كبيرين، بحيث إذا ما وقف المرء فى وسط الصالة تمكن من مشاهدة صورته منعكسة مرات عديدة فى المرايا.»

ومن رحلات شاردان وسانسون نحصل على رسمين لقصر على قاپو وهو من القصور الصفوية التى حوفظ عليها بأحسن حال. ويعتبر قصر على قاپو بطوابقه المرتفعة الرحبة الهواء وبزخارفه الداخلية الفاخرة من القصور الصفوية النموذجية. وخلف قصر على قاپو تمتد منتزهات شاسعة تحتوى على القصور والملاهى والخمائل، قدر شاردان محيطها بستة كيلومترات. أما أشهر مبانيه الهندسية «من اكثر مبانى العالم شاعرية، كاملة كالسوناته وتامة كالاسطورة الخيالية» (كما وصفها ويلبر Wilber عام ١٩٥٥) فهى قاعة عرش الشاه عباس الأول، التى دمرتها النيران، ثم اعيد بناؤها عام ١٧٠٠ فى شكلها الأصلى. وقد رسم غريلو نقشاً على النحاس الجانب الأمامى للبوابة التذكارية ذات الاعمدة والمفتوحة على ثلاث جهات لصالة عرش الشاه عباس الأول. وتحمل الأعمدة الخشبية الملونة سقفاً ذا غطاء مزين بالأشكال الهندسية. وفى وسط قاعة الأعمدة توجد بركة ذات نوافير، وفى المؤخرة توجد حنية للمرآة مزينة بمرايا الفسيفساء وضع العرش فيها. ويعتبر العرش ملتقى جميع خطوط الصالة بحيث تلتقى هناك لتعطى تأثيراً بصرياً بعدياً رائعاً. وتوجد على جانبى صالة العرش غرفتان مغلقتان تعيد إلى الذهن ذكرى أخيرة للقصور الساسانية. وتنشأ الاعمدة الاربعون (چهل ستون) بخدعة فذة من المهندس الذى لم يبنى إلا عشرين منها، بحيث جعلها تنعكس فى البركة المائية الواقعة أمامها. ومن رسم غريلو أنه من بين الاعمدة الاربعة المنتصبة فى الصف الأول لم تمثل إلا القواعد والرؤوس التاجية. ولعله أراد ببعد الجذوع العمودية أن يضاعف المفعول البصرى للقصر.

ويعتبر القصر من حيث موضعة فى المدينة فريداً فى مفعوله، لأنه انطلاقا منه يمتد خط يخترق المدينة بحيث يجتاز منتزه چهار باغ الذى يبلغ طوله الثلاثة كيلو مترات ثم يعبر نهر زاينده‌رود إلى الضفة الأخرى حتى حدائق هزار جاريب ومنتزهاتها، أما القصور الاخرى من هذا النوع المبنية بطرقها المشجرة وجداولها وبركها المائية فى نظام رائع الانسجام، فلابد من اعتبارها ضمن الاطار الواسع لهندسة الحدائق والمنتزهات. وكمثل صارم على تحقيق هذا النوع من هندسة المنتزهات نذكر الصيوان المركزى «هشت بهشت» أى الجنات الثمان فى اصفهان. ويوجد لهذا البناء، الذى احتفظ بشكله الأصلى حتى اليوم، رسم منقوش على النحاس فى قصة رحلات شاردان. وتظهر المقدمة صالة أمامية بحنيات متجانسة فى تنظيمها، احيطت برسوم بارزة تاريخية، بينما قامت فى وسط الصالة الأمامية بركة مربعة ذات نوافير تمنح مياهها برودة لطيفة. وتؤدى الصالة الأمامية إلى دهليز عريض يشبه الصالة، احيط من جانبيه بقوسين مزخرفين، بينما جعل فوق كل منهما شرفة مغلقة طليت جدرانها بالأشكال الجميلة. وتوج كل ذلك بقبة زينت بالأشكال المقرنصة. وتحت القبة الرئيسية بتجويفها المزخرف الرائع وحناياها المزركشة، يظهر فى خلفية الصورة المركز الذى يلتقى فيه الطريقان المشجران بالحور المتقاطعان، اللذان يؤكد على اتجاههما الشرقى الغربى بالبرك المائية والمدارج التى تؤدى إلى المصطبة كممر رئيسى. ويعتبر

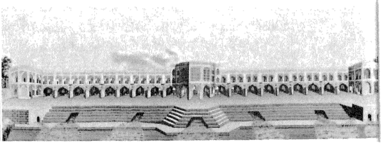


سيزار ماكريه César Macret، خان كاشان. ١٨١٠. نقش نحاسي نقلا عن رسم ليوسف غريلوه Grelot، ١٦٦٧، كما نشر فى كتاب ژان شاردان. ١٨٢×٢٥٧ مم.

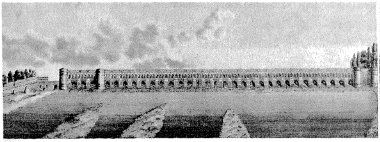


سيزار ماكريه César Macret، خان جارون. ١٨١٠. نقش نحاسى عن رسم ليوسف غريلوه Grelot، ١٦٦٧، كما نشر فى كتاب ژان شاردان. ١٣٧×٢٢٤ مم.

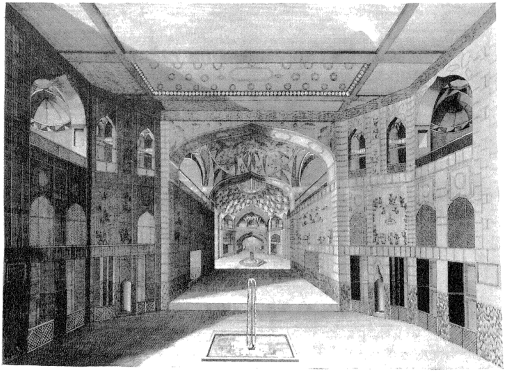
هذا الصيوان الأشبه بالقصر أصدق أنواع هندسة المنتزهات إطلاقا كما يقول ايرنست ديتز E. Diez وشرطه الأساسى هو المنتزه الذى تكتنفه ابعاده البصرية كالإطار وتزيد من روعته الفنية. وندع وصفه لشاهدى العيان الذين زاروه مبتدئين بفراير Freyer الذى زار هشت بهشت عام ١٦٧٧: «إن البيت الصيفى ترحب به فى الوسط قناتان فيهما سفن وقوارب لألعاب المعارك البحرية. وتجد طيور البجع هنا راحتها وسلواها. أما البيت الصيفى فقد بنى كله بالمرمر المصقول وزينت قبابه بالذهب، كما رسمت على الجدران أعمال ملوكه العظام. وجعلت البركة تحت القبة كلها من الفضة.»
ويكتب انجلبرت كيمبفر Engelbert Kaempfer، الرحالة الألمانى من لمجو Lemgo فى القرن السابع عشر واصفاً زخارف القصر فيقول: «إن كل أمر دقيق مهما تضاءل من التفاصيل يشهد على البراعة الفنية الفائقة للفنانين الذين عملوا هناك. إن الاشكال المختلفة لحجارة المرمر وغيرها من الحجارة المتنوعة، وبرك الماء المشيدة بكثير من العناية والمرايا التى تحيط بها إطارات من غطاء السلحفاة، وغلاف الجدران المؤلف من الفسيفساء والزخارف المذهبة — كل ذلك يجعل المرء فى حيرة من أمره بأى منها يعجب اكثر من الاخرى ... وقد جعلت الابواب من خشب ذى خيوط خاصة طعمت عروقه بالذهب ثم طلى الجميع بغشاء مصقول براق ... والخلاصة انه لا بد للمرء من مائة عين ليتمكن من مشاهدة جميع روائع هذا القصر بالتفصيل.»
وما يقوله الطبيب الانكليزى فراير والعلامة الألمانى كيمبفر يؤيده صائغ الذهب الفرنسى شاردان فيقول: «عندما يسير المرء فى هذا المكان الذى اقيم خصيصاً للحب ومباهجه، وعندما يمر بجميع هذه الحنايا والغرف يذوب قلبه اعجاباً.»
أما تاريخ بناء هشت بهشت فمختلف عليه: وتقدره كاتارينا أوتو دورن Katharina Otto-Dorn بعام ١٦١٠، بينما يحدده غلوك Glück وديتز Diez بعام ١٦٧٠ ويؤكدان أن البناء قام فى عهد الشاه سليمان (١٦٦٧–١٦٩٤). ولا يمكن أن يعتبر التاريخ الذى قدرته كاترينا اوتو دورن



سيزار ماكريه César Macret، قنطرة شيراز وتدعى كذلك قنطرة حسن آباد (= پل خواجو). ١٨١٠. نقش نحاسى نقلا عن رسم ليوسف غريلوه Grelot ١٦٦٧، كما نشر فى كتاب ژان شاردان. ١٩٠×٣٢٠ مم.



سيزار ماكريه César Macret، منظر قنطرة الله ويردى خان. ١٨١٠. نقش نحاسى نقلا عن رسم ليوسف غريلوه Grelot، ١٦٦٧، كما نشر فى كتاب ژان شاردان. ١٨٧×٣٧٥ مم.

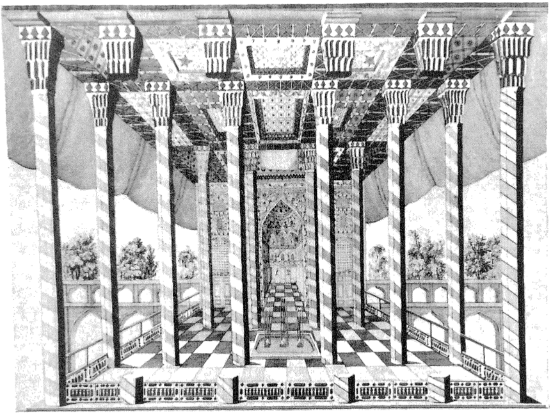


سيزار ماكريه César Macret، قاعة الفردوس. ١٨١٠. نقش نحاسي نقلا عن رسم ليوسف غريلوه Grelot، ١٦٦٧، كما نشر في كتاب ژان شاردان. ٢٧٤×٣٨٠ مم.

صحيحاً لأننا لا نجد فى مؤلفات أى من الكتاب أو الرحالين الشرقيين والأوروبيين فى النصف الأول من القرن السابع عشر كلمة واحدة حول هذا البناء. ومن الجهة الاخرى فعندما نفكر بأن غريلو Grelot كان موجودا فى اصفهان ورسم هناك مبنى هشت بهشت كان فى ١٦٦٥ و١٦٦٦، أى قبل اعتلاء الشاه سليمان العرش عام ١٦٦٧، فاننا نستنتج بأن البناء لا يمكن أن يكون قد تم على يدى سليمان. وعندما نأخذ بعين الاعتبار أن بناء قصر كالذى رسمه غريلو حتى اتمامه النهائى يحتاج بضعة أعوام فاننا نستنتج أن هشت بهشت نشأ فى عهد الشاه عباس الثانى الذى كان يتمتع بحب خاص لبناء القصور.

ويشبه رسم قصر آخر وهو «بيت اليهودى بمدينة اصفهان» هشت بهشت قليلا من حيث التركيب ولكن بتأكيد رأسى: ولا يوجد أى رسم منقوش فى النحاس يظهر روعة زخارفه الساحرة كما نراها فى هذا الرسم. وتبدو الارض المرصوفة بالفسيفساء بدقة وانسجام متناهيين كالطنافس الفاخرة. وقد غطى السقف والجدران بالألواح الخشبية التى حفرت فيها حنايا مختلفة عديدة على شكل المزهريات المتعددة الأشكال. وقد جعلت هذه الحنايا لمختلف انواع الأوانى والأوعية. وقد وصف شاردان البهو كما يلى: «لقد غطيت الجدران جميعا بألواح من حجر الدم إلى ارتفاع ثمانية أقدام؛ وفوق ذلك لا يرى المرء حتى مركز القبة سوى حنايا على اختلاف اشكالها ملئت بالمزهريات المختلفة الاشكال ومن جميع المواد والأصناف ... ان هذا العدد الكبير من المزهريات والأطباق والقوارير من جميع الانواع والأشكال والمواد، من البلور والعقيق والعقيق الأسود اليمنى وحجر الدم والكهربا والمرجان والخزف والذهب والفضة والميناء وغير ذلك، مزجت واختلطت فيما بينها بحيث بدا الجدار وكأنه مطعم بها، وانتشرت فيه طليقة غير مثبتة إليه، حتى يميل المرء إلى الاعتقاد بأنها ستسقط.» وكانت مثل هذه الزخارف مألوفة فى ايران منذ عهد طويل، كما جاء فى وصف ابن بطوطة عام ١٣٣٣ لبيت فى خيوه، كما أنها موجودة حتى الآن فى بعض حجرات قصر على قابو.

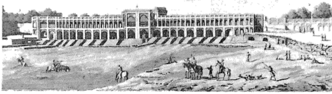
أما ما يتعلق بحقل المبانى النافعة فقد بذل الرحالون جهداً اكثر لرسم عدة مبان منها: أما السبب فى ذلك فهو أن



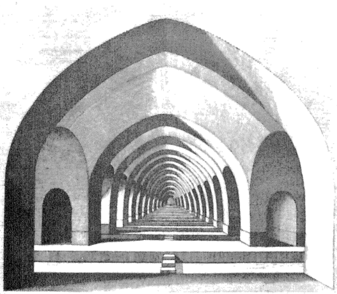
سيزار ماكريه César Macret، صيوان القصر الملكى فى اصفهان. ١٨١٠. نقش نحاسى نقلا عن رسم ليوسف غريلوه Grelot ١٦٦٧، كما نشر فى كتاب ژان شاردان. ٣٨٧×٢٨٢ مم.

ايران بصفتها الوريثة المباشرة للشرق القديم قد أبدعت عدة مبان أثرية رائعة كالخانات والحمامات والجسور وخزانات الماء وخزانات الجليد التى تشاهد فى جميع أرجاء البلاد. وتعتبر الخانات فى ايران قديمة كالتجارة نفسها، وقد اقيمت لتستخدم كمنازل راحة وفنادق للتجار، كما كانت فى الوقت نفسه اسواقاً للإتجار. وكانت عدة خانات منها تملك زبائنها المعينين من مختلف ولايات الامبراطورية، أو من الدول الاجنبية فقط وكان قسم كبير منها كذلك مؤسسات تعاونية ميسورة تكسب الأرباح الجيدة من إدارة هذه المصالح. وكانت هذه المنازل فى الوقت نفسه مراكز ثقافية، حيث أنها كانت تفسح الفرصة لالتقاء بشر من عدة دول وطبقات اجتماعية فيتم تبادل الآراء والافكار والعادات.

ويقدم توماس هربرت Thomas Herbert عام ١٦٢٨ أول رسم لنوع معين خاص تماماً من هذه الخانات. فهو يرى الواجهة الأمامية فقط لبناء من عدة طوابق دون أن يظهر الجناحين المتطرفين المألوفين اللذين يظهران فى رسم غريلو "Caravanserai„ ورسم بروين "De Karawansera Sardahan„ خان سردهان بكل ما فيهما من جمال وأبهة. والغالب أن تبنى على شكل مربع مثل «خان جدى» لبروين. ويوجد خلف غرف النوم اصطبلات الحيوانات التى بنيت حول الخان فى جميع جهاته، وتقع ابوابها فى الزوايا الاربع للباحة. وقد بنى هذا النوع بفخامة كبيرة فى الخان القيصرى فى كاشان. ويقدم لنا شاردان وصفاً مفصلا له مع رسم نقش على النحاس فى قصة رحلاته. ويبدو كباحة مربعة مع بئر مرتفع لا يرقى إليه إلا بمساعدة درج خاص ويحيط بالباحة منصات مرتفعة كانت تستخدم كنوع من البورصة للتجار. وفوق ذلك يرتفع صف من الغرف المنتظمة البناء على طابقين، تحيط بالباحة من جميع جهاتها. وتوجد بوابة الباحة فى وسط الجانب الجنوبى على شكل حنية مروسة، ويرتفع الطابق الثانى هناك أكثر قليلا من المعتاد.



قنطرة حسن آباد، ١٨١١، نقش نحاسى نقلا عن رسم لبروين C. de Bruyn، ١٧٠٤. ٢٧٠×١٩٥ مم.



سيزار ماكريه César Macret، داخل قنطرة حسن آباد. ١٨١٠. نقش نحاسى نقلا عن رسم ليوسف غريلوه Grelot، ١٦٦٧، كما نشر فى كتاب ژان شاردان. ١٧٩×١٦١ مم.

ومن الاشكال الهندسية التى توصف كثيرا فى قصص الرحلات الجسور التى تعتبر من أقدم الاشكال البنائية فى ايران. وأول رسم لجسر يقدمه لنا أولياريوس عام ١٦٣٧ وهو الجسر القائم على سفيدرود فى جيلان. فى نفق ضيق بين جبال شاهقة يدعوه أولياريوس ببوابة قزوين، يمتد الجسر افقيا فى وسط الرسم. وعلى الجسر نرى القافلة التى تسير من اليمين إلى اليسار وتصعد فى قوس إلى أعالى الجبال.
ويقول فى ذلك: «والجسر ضخم وقوى وقائم على تسعة أعمدة تحت الجسر وفى أغلب هذه الأعمدة قمرات مقببة مروسة مع مطبخ ويمكن للمرء أن ينحدر إليها بوساطة درج صغير حتى يبلغ الماء. أى أن فى هذا الجسر خان حسن يمكن للمسافرين النزول فيه.»

وأفضل رسوم الجسور هى التى نجدها فى كتابى شاردان وبروين. إذ تحتل مدينة اصفهان بجسريها الفخورين بطابقيهما فوق نهر زاياندهرود محور الصورة. ويمثل شاردان جسر الله ويردى خان —الذى سمى باسم بانيه— والذى كان يصل چهار باغ بهزارچريب آنذاك، واليوم بجلفا، فى رسمين: الأول يعبر عن المنظر من وسط النهر، أى من الشرق إلى الغرب خلافا لاتجاه النهر، والثانى رسم باتجاه من الشمال إلى الجنوب على عرض النهر. وفى الرسم الأول يحتل الجسر وسط الصورة كله. ويقوم على جانبى أعمدته ذات الاقواس المدببة والتى كانت اربعين وأصبحت فيما بعد ثلاثة وثلاثين عموداً عرض كل منها ٥,٥٧ متراً، يقوم على جانبيها من الجهتين ابراج على الزوايا، ويرتفع من اليسار مطلع من مستوى الشارع مؤديا إلى الجسر. ويرتفع على الجسر سور زينت سطوحه الخارجية بالأقواس بحيث يوجد فوق كل تقويس من الاعمدة قوسان وفوق العمود نفسه لا يوجد إلا قوس واحد فقط. ويبلغ طول الجسر ٢٩٥ متراً، ولو أخذ بنظر الاعتبار المصعدان من الطرفين لبلغ طوله بمجموعه ٣٦٠ متراً.

ويقدم بروين رسمين من وجهة نظر اخرى أى من اتجاه مجرى النهر، الأول من بعيد والثانى من قريب، حيث ظهرت فى الأول قصور المباهج المحيطة بالجسر فى الجوار.

ويظهر رسم شاردان الثانى الخاص بجسر الله ويردى خان المقدرة الهندسية والفن المعمارى الرفيع للمهندس الذى أراد أن يخلق بالدهليزين على جانبى الجسر مفعولا بصريا بعديا قويا. ولقد أحيط الجسر الذى جعل للقوافل والخيالة بعرض ٩,٢٠ متراً من طرفيه بدهليزين مسقوفين بالحنايا تقطعها فى الاتجاه الطولى ممرات من الأعمدة بحيث ينفصل سير المشاة عن ذلك ويجعل على الحافتين فوق دهليزين ضيقين أغلقا من جهة طريق الجسر الوسطى وفتحتا من جهة الماء، وبذلك يجرى سير المشاة جيئة وذهابا دون أى تشويش أو ازعاج من سير الخيالة. وفى الابراج المستديرة اقيمت سلالم حجرية بحيث يمكن تسلقها والسير فوق مجرى هوائى فوق الدهليزين مرتفع عن مستوى الجسر — وهذا يمثل التوفيق بين الفائدة العملية والراحة

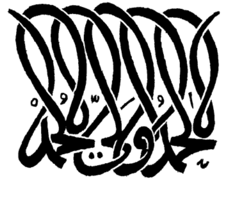
والجمال فى فن العمارة. وقد اثنى الرحالون جميعا على جمال ورحابته وفخامته هذا الجسر. ويكتب اللورد كيرزون Lord Curzon الذى شاهد فى القرن التاسع عشر هذا الجسر الذى بنى حوالى عام ١٦٠٠ فقال: «إن هذا البناء الجميل، الذى عجزت جيوش الزمن والدمار عن إتلاف ملامحه الرئيسية ونسبه المتناسقة ليكفى وحده كى يكون حافزاً لزيارة ايران ومشاهدة هذا الجسر الذى يمكن أن يقال عنه بأنه على الأرجح افخم جسر فى العالم.»

وحتى تاڤيرنييه Tavernier الذى كان لا يظهر فى قصة رحلاته إلا النقد الجارح والسلبى فى جميع الحقول التى شاهدها استطاع أن يجد كلمات تعترف بروعة هذا الجسر الذى اعتبره «الشيء الوحيد الذى يمكن أن يدعى جميلا فى ايران.» وكما يكتب جيسيب دى سانتا ماريا عام ١٦٦٦ فانه «لا يوجد أى جسر قديم آخر فى العالم يفوق هذا الجسر فى روعته وعظمته إلا جسر پل خواجو الذى يقع على مسافة بضعة كيلومترات فى اسفل النهر والذى يساويه فى الجمال. ورغم أنه أصغر منه إلا أنه يفوقه فى التفاصيل التكنيكية.»

وفيما يتعلق بجسر خواجو فان كيمبفر وشاردان وسانسون وبروين يقدمون لنا عدة رسوم. وتعتبر رسوم شاردان وبروين -كما هو الحال مرارا- افضلها جميعا. ويمثل شاردان اولا واجهة الجسر الذى يواجه مجرى النهر مع اتجاه النظر من الشرق إلى الغرب. ويعتبر الجسر بحاجزه السدى الذى يبلغ عرضه ستة وعشرين مترا بناء ذا طوابق ثلاثة. ويظهر الرسم والجسر فى الصيف مع منسوب مياه منخفض، بحيث يظهر الحاجز السدى نفسه بشلالاته الرائعة الشبيهة بالادراج وبقنواته المغطاة بالألواح الحجرية التى تمكن من عبور النهر بالراحة، يظهره وكأنه سد جسرى مستقل فى الطابق الأول من المركب البنائى بمجموعه. أما الطابق الثانى وهو الجسر الحقيقى فيتكون من ٢٤ قوسا مبنيا بالمكعبات الحجرية الدقيقة الحفر. أما الطابق الأعلى فيتكون من دهليزين يفصلهما صيوان فى الوسط بنى خارجه على شكل حنايا قوسية وزخرف بألواح مزينة بالاشكال والرسوم الجميلة. ويشكل هذا الصيوان مع الطابق الأوسط وحدة هندسية بحيث يبرز ويتميز عن مجموع الصواوين الثلاثة المثمنة -اثنان عند النهايتين وهذا فى الوسط- فيتيح بحناياه القوسية العمقية وشرفاته مكانا للراحة مشرفا على المناظر المحيطة وكأنه مقهى جميل، وخلف لنا شاردان وسانسون رسمين للممرين مع نظرة من الداخل إلى محور الجسر الطولى تتيح منظرا خلابا. ويمثل شاردان ذلك بحيث تبدو جميع الأعمدة والاقواس والقباب كممر طويل هائل يؤدى إلى كهوف ضخمة الحجم. وتستقر كل قبة على اربعة أعمدة تقوم بدورها على أرصفة تصل فيما بينها سلالم حجرية، وتبدو هذه الأرصفة العريضة بدورها فى الوسط والمؤخرة وكأنها سلالم حجرية أيضا. وقد صممت الممرات لكى تكون دهاليز للتمشى وجعل الصيوانان عند النهايتين كمقصفين للراحة، وحتى اليوم يستمتع سكان اصفهان بالبرودة المنعشة لهذه الحنايا فى عصر أيام الجمعة. وقد تم بناء جسر خواجو على يد الشاه عباس الثانى (١٦٤٢-١٦٦٧) ويعتبر تقدما هندسياً عظيما بالقياس إلى جسر الله ويردى. وكما يقول آرثر او. پوب Arthur U. Pope فإنه نموذج لانتاج الخيال الايرانى الخلاق.

وفى الجسرين يجتمع بناء الفائدة العملية وبناء الروعة والفخامة فى تكامل هندسى خالص لا مثيل له فى نوعه بين الجسور التاريخية. ويكتب ر. بورمان R. Borrmann عام ١٩٤١ حول هذا الجسر فيقول: «وحتى الفن الهندسى الحاضر سيعترف بكثير من الاعتبار بروعة جسرى اصفهان»، ثم يشكو أنه لا توجد فى اوروبا مثل هذه الجسور التى يجتمع فيها الجسر ومكان النزهة والراحة.

ترجمة: محمد على حشيشو



شهور السنة عند الشعراء السنديين

كان تغير فصول السنة دوماً مصدر سحر وإلهام للشعراء والرسامين على مر العصور وفى مختلف الأقطار والحضارات. فالشعراء يتغنون بالربيع دوماً بصيغ وأساليب جديدة، حتى أن جزءا كبيرا من الشعر الفارسى يشدو بجمال الربيع. أما الخريف فيهب الشعراء فرصة متسعا كافيا ليبوحو بالشكوى من سرعة فناء العالم وانطفاء شعلة الحب.

غير انه يبدو أن جميع الحلقات الشعرية التى تتغنى بالأشهر كل على حدة كانت معروفة ومألوفة بالدرجة الأولى فى العالم الهندى. إذ توجد حتى فى الشعر السنسكريتى مجموعات شعرية تتغنى بالأشهر الستة المتغيرة من العام بحيث يعزى لكل شهر مظهر أو وجه خاص من الحب والشوق والفراق (تماما كما هو الحال فى الشعر الفارسى أو العباسى على سبيل المثال حيث يوحى فصل الأمطار بوجه خاص بالخمريات و ما يشبه ذلك). وقد نشأت فى الأدب الإسلامى الهندى مجموعة من الأشعار التى تدور حول شهور العام، تأثراً منها ببعض النماذج السنسكريتية. وأول ما نجد هذه القصائد فى شعر مسعود بن سعد سلمان، الذى عاش فى القرن الحادى عشر، فى بلاط الغزنويين فى لاهور، والذى يعتبر أول شاعر فارسى عظيم فى الهند. وفى «الأشهر الفارسية» (ماههاى فارسى) يتغنى بملكه دوما حسب طبيعة الشهر الذى هو بصدده مبتدئاً بشهر فروردين، من ٢٠ مارس (آزار) حتى ٢٠ ابريل (نيسان)، عندما تكتسى الطبيعة بالازهار فيقول للملك :

«أظهر فى حديقة الملك دوماً غصن العدالة
واقطف من غصن العدالة دوماً ثمار السعادة.»

وهكذا يقف عند كل شهر من شهور السنة الاثنى عشر ليمدح فيه خصال أميره.

و قد صار هذا الشكل الأدبى يحظى بولع خاص فى مختلف اللغات للباكستان الغربية المعاصرة. فى اللغة السندية، التى يجرى تداولها فى وادى نهر الهندوس الأسفل، وكذلك فى اللغة البنجابية، ابتكر الشعراء شكل الشعر الشهرى، وخاصة فى القصائد الصوفية، وما زالوا يستخدمونه حتى اليوم. وفى ذلك تتخذ أشهر السنة الهندية، التى تبدأ — فى الربيع كالأشهر الفارسية —، والتى يتغنى المرء فيها بتبدل فصول العام، أو يمكن أن تتخذ السنة الإسلامية بأعيادها كموضوع للمديح والمرثية، لا بل آتخذ فى العصر الحاضر شهرا يناير وفبراير وسائره الأوروبية كأساس لقصيدة شهرية، رغم أنها حتى فى زماننا هذا تصاغ بالأسلوب الكلاسيكى للبكاء على الحبيب الراحل. وتبدأ القصيدة الشهرية السندية حسب التقويم الاسلامى فى شهر محرم باثارة ذكرى باستشهاد الحسين فى كربلاء، ذلك الحدث الذى أمد العالم الإسلامى حتى يومنا هذا بالمادة والوحى لعدد كبير من القصائد المؤثرة، وخاصة فى پاكستان الهندية.

ويحتوى صفر على نظرات عامة حول العاشق البعيد فقط، بينما يشتمل ربيع الأول على الاحتفال بعيد المولد النبوى، الذى تهيأ فيه أطيب الأطعمة والمأكولات، التى لا يعبأ العاشق المشتاق بها رغم كل ما فيها من إغراء وتشويق.

اما شهر ربيع الثانى عند الباكستانيين المسلمين فيقال له أحيانا «بارهين» اى «الحادى عشر»، إذ تحيا فى الحادى عشر من هذا الشهر ذكرى أحب ولى فى البلاد وهو الشيخ عبد القادر الجيلانى. ويتم التغنى بأشياء عامة فى شهرى جمادى الأول وجمادى الثانية، بينما يحتفل فى شهر رجب بالمعراج النبوى. ويأتى شعبان بفرحة «شب برآت»، وهو فى منتصف الشهر حيث تغفر الخطايا وتقرر المصائر. ويوقظ رمضان، شهر الصيام، فى العاشق شوقاً جديداً إلى المعشوق الإلهى، الذى لا يستطيع بدون حضوره الاحتفال بالعيد احتفالا صحيحا؛ وفى شهر شوال يغرق فى الشوق. وبينما لا يوصف ذو القعدة إلا بوجه عام، يذكر ذو الحجة العاشق بأنه

-كالحيوانات التى تضحى فى عيد الأضحى- يود أن يذبح بسكين الحب قربانا لمعشوقه.

هذا هو الشكل العام الذى تبنى فيه الحلقات الشعرية حسب الأشهر الإسلامية، ويكون لكل بيت نفس القرار، ويشتمل فى الغالب على عبارات الحب والشوق.

ولكى نقدم نموذجا لأسماء الأشهر «الهندية» بالمفهوم الإسلامى فقد اخترنا قصيدة بنجابية لكريم بخش يخاطب فيها الرسول الكريم فيقول بصيغة المرأة المشتاقة الى زوجها المحبوب:

«فى شهر «چيتار»، يكون القلق والحزن على أشدهما. لقد كان على أن أذهب إلى المدينة المنورة، وبينما أمسك بالسياج المحيط بالروضة منتحبة، أبكى وأنا أقص حالى وأروى حكايتى. لقد فرقت بيننا نار الفراق، وسأصب عليها ماء الوصال؛ وعندما يقرر القدر عقد أواصر صداقتنا، سأضم الحبيب معانقة إيـاه.

وفى شهر «ويساخ»، تستعد صديقاتى للاستحمام، فينتصب فراشى ويهجم على كوحش ضار يود أن يلتهمنى (أى أن الفراش دون الحبيب قاس لا رحمة فيه). إننى أنا المحمومة، الملفعة بالحرارة، قد ولدت لكى أتعذب، ولولاك يا رسول الله، لمن كنت أستطيع أن أشرح حالى.

وفى شهر «جيث»، أدفن تحت الهموم، ويلتهمنى عذاب الفراق. استدعنى بسرعة إلى المدينة ياحضرة الرسول، وإلا فسأموت أنا المسكينة. وبالرماد على رأسى، أستحيل، أنا راعية البقر البائسة، إلى يوغى؛ لقد أشرفت على الموت، ياحضرة الرسول، وفى كل لحظة يعذبنى الألم.

وفى شهر «هار»، أتحسر وأغنى قصتى باكية، بينما يصبح الزمن كله عدوا يثرثر من وراء ظهرى. فكيف لى أن أنقذ حياتى؟ ذلك أن أخفى نفسى وأن أذهب إلى المدينة المنورة، دون أن يعلم اخواتى بذلك - يا له من يوم سعيد عندما سأعانق حبيبى.

وفى شهر «ساون»، لا أستطيع أن أنام من الفراق، ثم أصرخ باكية منتحبة: ايها المحبوب، يا حبيب الله، إلى أى باب أتجه وأنادى؟ ان الأعداء، الذين كنت احبهم فى السابق، يشتموننى، فكيف أمضى حياتى؟ لقد أشرفت على الموت وبلغت روحى شفتى. يا حياتى، إنى أضحى بحياتى من أجلك.

وفى شهر «بهادرون»، يزداد سعير نيران الفراق؛ إنى أريد أن أحترق وأستحيل إلى فحم، فهذه القصور الخالية تفزعنى، يا صديقاتى. سأصنع إكليلا من الدموع؛ إذ لم يستدعنى سيد البيت. فإلى من أذهب وأبكى؟ لنذهب إلى المدينة، وهناك أريد أن أقف مكتوفة اليدين أمام سيدى.

وفى شهر «أسوج»، يتلاشى كل أمل، وأنا، المذنبة، أشكو من عذاب فراقى عنك، يا حضرة الرسول، وأتذوق دم قلبى. لقد كتب نصيبى فى الأزل، وأنا أتلقاه الآن فى صدرى. يا سيد العالم فى العالمين، ساظل عبدتك الذليلـة.

وفى شهر «كتك»، من سيسمع شكواى ويحيى عندما تكون السيد والحاكم؟ أنت، رسول الله المحبوب، أنت سيد العالمين، لك وحدك خلق ما فى السموات وما فى الأرض، وفى هذا العالم تكون أيامى كيوم الحشر؛ أنت سيدى ومولاى.

وفى شهر «مَغر»، أنهى أيامى، يا حضرة الرسول؛ تعال وشد من عزيمتى، فإنى أود أن أقدم قربانا لك مرات لا تحصى، ولكن دعنى اكون قرباناً لك مرة أخيرة. إنى أريد أن أضحى بأسرتى وبصديقاتى، كما أريد أن أضحى بنفسى، أنا التى لا قيمة لها ولا صفات طيبة، إذا ما حصلت من طرفك على نظرة شفيعة، تنقذنى فى العالمين.

وفى شهر «پـه»، ماذا حصل لى دون سيدى؟ يا رب تلطف ومر ألا يحدث لأحد، ولا حتى لأعدائى، ما فعل الفراق بى. ماذا لى، أنا التى لا تزيد عن قطعة من العشق، أن أقول؟ لقد رجوت بنفسى أن أنال الموت، وارتشفت بعينين مغمضتين كأس سم العشق.

وفى شهر «ماغ»، لم يحضر محبوبى؛ إن الفراش الخالى سيفزعنى، وقد سقط الثلج وازداد البرد، وسيعذبنى ألم البرد القارس، فالصديق والرفيق ليس عندى، وسيلتهمنى البناء الخالى. آه، يا حضرة الرسول، هبنى نظرة من لدنك، لئلا ينفطر قلبى.

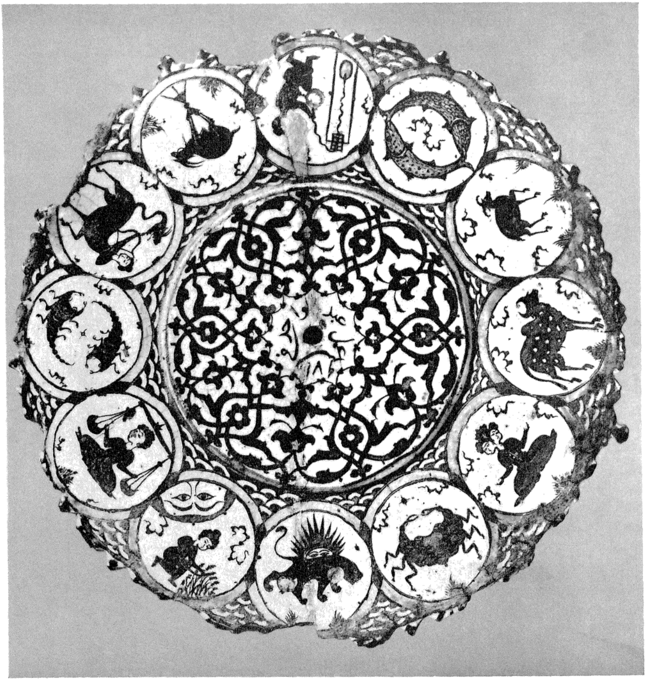
وفى شهر «پهكن»، اكون جائعة، وتكون ثيابى الحمراء قد ابيضت (وهذا رمز فى الديانة الهندية إلى أن المرأة هجرها زوجها)، وبدونك لا أتذكر شيئاً. لقد انقضى العام ولم يعد المحبوب، ولكنى لا اشكو من أجل ذلك. يا رسول الله، إن قلبى من دونك لا ينبض بالسعادة. فهل أذهب وأزورك فى المدينة؟ ولكن لماذا لا يعاوننى أحـد؟»

لقد عبر الشاعر هنا، كأغلب مواطنيه، عن حبه للرسول محمد بأسلوب موثر، فصور نفسه وكأنه فتاة أو زوجة تنتظر محبوبها النائى، كل شهر من شهور السنة، مع ما يمكن أن تأتى به فصول السنة. وهكذا تكتمل الحلقة بشوق دائم إلى الرسول المحبوب، وتوحد هذه الأشعار، رغم بساطتها الشكلية، التقاليد الهندية والاسلامية فى أبدع صورة.

ترجمة: محمد على حشيشو

صورة الأبراج عن مخطوطة للجزرى، القرن الثالث عشر؛ وهى محفوظة فى متحف فوج Fogg Museum بمدينة كبريدج فى الولايات المتحدة. نشكر «متحف فوج» لتصريحه لنا بنشر هذه اللوحة.

Courtesy of the Fogg Art Museum, Harvard University Bequest of the Abby Aldrich Rockefeller Estate Cambridge, Mass.



طبق قيشانى منقوشة عليه تماثيل الأبراج باللونين الأبيض والازرق؛ عليه امضاء الأستاذ عبد الواحد، مؤرخ ٩٧١ﻫ/١٥٦٤م؛ ايران. قطره ٤١ سم. Staatl. Museen zu Berlin.

شهور العام في لوحات انطون كرايكر

بقلم راينهارد مولر - ميليس

بعد انقضاء أربعمائة عام بالتمام على آل «بروبجل»[1]، قام فى ١٩٦٥/٦٦ رسام من ڤينا، يدعى أنطون كريكار، بتصوير شهور السنة على لوحات تستوى جميعها فى الحجم: ٢١,٥×٣٤,٥ سم. وهى كلها بالطباشير وألوان الماء، بينما استغرق إبداع كل منها ما يقارب الأسبوعين. وهكذا عاد كريكار لمعالجة موضوع سبق أن توفر عليه أسلافه من المصورين والمثالين، منذ عهد الاغريق حتى نهاية عصر الباروك؛ وهو عرض شهور السنة وفصولها، فى صور يمتزج فيها الواقع بالمجاز.

ولقد ظلت لوحات الرسامين، عبر قرون طويلة، تصور الانسان وهو يعمل. إذ ارتبطت تجربة الزمن عند البشر بذهاب وعودة دورة معينة من الأعمال اليدوية والزراعية. فبذر البذور، وجنى المحصول، وفلاحة الحقل، ورعاية الثمار، وصيد كائنات البر والبحر، ثم استغلال لحومها وجلودها، كل هذا كان ولازال خاضعا لدستور الطبيعة. وقد استمرت لوحات الشهور وهى تعرض تقاليد الناس وواقع الحياة على صفحات النتائج الشعبية، حتى القرن الثامن عشر. إلا أن هذه السمة مالبثت أن تلاشت فى القرن التاسع عشر بعد أن حلت محلها رسوم يغلب عليها طابع تربوى أخلاقى.

وحتى أبكر لوحات العصور الوسطى لم تخل من الأجرام السماوية. ومن ذلك مجلد جامع لدورة الشهور، صور فى زالسبورج، أثناء الربع الأول من القرن التاسع الميلادى. كما كانت كتب الدعاء تحلى أثناء القرنين الرابع والخامس عشر برموز البروج الفلكية. وأشهرها تلك التى صورها الأخوان ليمبورج Limburg خصيصا للدوق «دو بيرى» Duc de Berry. وأيضا تزين أشكال الحيوانات واجهات الكاثدرائيات الفرنسية والايطالية وبواباتها (شارتر، آميان Amiens، سان دونى St. Denis، پارما، سان زينو بمدينة ڤيرونا، وأخيرا كريمونا). أما الرسوم الرمزية للبروج الفلكية، فكانت أحيانا ما تطغى تماما على صور ما يؤدى فى أحد الشهور من أعمال.

وكانت لوحات الشهور فى قصور الحكام والأمراء الأوربيين تعرض مزيجا من التنجيم والأعمال الحرفية، وتصور الأعياد المحبوبة، وآداب القصور. بل أن أميرا يدعى «بورزو ديسته» Borso d' Este قد جعل فرسكات الشهور فى قصر «سكيفانويا» Schifanoia، بمدينة Ferrera، تمتد عارضة فضائله، مادحة شخصه، واصفة إياه بأنه عالم ذو نزعة كلاسيكية، وأديب شاعر فى آن واحد. أما منتصف هذه الفرسكات فكان مخصصا لرسوم شياطين الأجرام، وما يتعلق بها من صور الحيوانات.

أما عند «بروبجل» فليست الأجرام هى التى تسير حياة الفلاح، وإنما أحوال الطقس. وبينما ظلت صور الشهور تعرض الانسان فى الماضى وهو يعمل، إذ بنا نجدها تصور فى لوحات بروبجل مناظر طبيعية عريضة فسيحة، ذاخرة بالحركة والتناقض. فلا غرابة إن كانت تعد من أهم أعمال التصوير فى القرن السادس عشر؛ حيث يوجد منها ثلاث قطع فى متحف ڤينا.

إلا أنه يرجح أن علما آخر من أعلام التصوير فى القرن السادس عشر قد أوحى إلى كريكارولو بتناول الموضوع. ذلكم هو جيوزبى آرجيمبولدى Giuseppe Arcimboldi الذى صور فصول العام فى لوحات مجازية سبق بعضها أولى رسوم الشهور التى أبدعها آل بروبجل. ويحتفظ متحف تاريخ الفن فى ڤينا بلوحتين من أعماله، الأولى عنوانها «شتاء»، والثانية «صيف». وهى تصور رؤوسا بشرية مكونة من ثمار وأبصال الموسم، أما لوحة الشتاء فتتألف من لحاء شجر مشقق، وفرع غضروفى عليه شىء من الخضار الدائم، وليمونتين. وكانت هذه اللوحات بمثابة أشعار تهكمية تسخر من طابع التصوير السائد فى ذلك الوقت.

ويلاحظ أن رسوم الشهور التى أبدعها كريكار قريبة من تلك التى صورها آرجيمبولدى، وبخاصة ما يعرض منها فى متحف بريشيا Brescia. ومع ذلك فقد أتى

---

[1] عائلة هولندية اشتهر أعضاؤها برسم مناظر الحقول وفصول العام. (المترجم)

كريكار باستعارات جديدة كل الجدة لتتابع الشهور. فلوحاته لا تعكس مشاهد عمل أو لهو، ولا تصور نجما ولا حيوانا أو شيطان القدر، وهى لا تتعرض لمواضيع دينية أو أسطورية. بل أننا نتعرف لديه على بعض ثمار الشهر: كالقرع فى أغسطس وسبتمبر، والبرتقال فى يوليو — كما أنها تنطق بالاشارات والإيحاءات، ولا تستهدف مجرد التكتل والتجميع كما هو الحال لدى آرچيمبولدى. وهى تفيض فوق ذلك بروح شعرية محلقة: فراشة اليعسوب، وسرب الطيور، وشعر يهفهف كنار تستعر، وألياف متداخلة تشكل رأس إنسان. ولحن الناى فى سبتمبر، وغطاء فى نوفمبر، ثم رأس ديك، وبرعمة خضراء تعلوه فى مارس. وزهور وتعريشة تشع بالضياء فى مايو ويونيو. ومشهد الطبيعة يمتد ويمتد، كأننا نتطلع إليه من نافذة، أو نلاحقه من طاقة فى صندوق الدنيا، عبر صور الوجوه الطافحة بالحسن والتناغم، وبالدفء والعذوبة الصارمة، تستثير ما يطوف بأحلامنا من رأى الجمال، وكنة الشباب، وحضارة القدماء. هنا تعبر لوحات الشهور عن أشياء لم يسبق لها أن عبرت عنها. وكما لوكانت رومانسية الموضوع قد وجدت هنا لغتها التصويرية الشعرية لأول مرة.

غير أنها لم تكن مجرد فكرة بكر فى مستهل حياة فنان ناشىء. وإنما عاناها كريكار —ولد فى ١٩٢٣— وانشغل بها طيلة ثلاثة أعوام قبل أن تنبثق منه فى ١٩٦٥، وتفيض فى سلسلة من الأعمال، واللوحات المثلثة الأضلاع، معبرة عما يسود عالمنا من كره، من قتل، من تدمير للذات. ولم يبد على كريكار أنه يبذل جهدا، أو يحمل هم إبداع شىء جديد فى لوحات الشهور. فقد صارت أطياف الصور الشعرية الخيالية تفيض منه بلا عناء، بعدما كان فى السابق يخطط ما يعن له بعد تأملات عميقة وجهد واضح. ويلاحظ على لوحات الشهور عند كريكار أنه قد ارتد فيها عن واقع ما بعد الحرب العالمية الثانية. وكان قد سجله بخطوط غريبة منفعلة، نجدها فى لوحته «الوصايا المحطمة»، التى أودعها يأسه البالغ وحسرته الكبرى لإبادة الشعوب وصرخات الضحايا الأبرياء.

وحتى نفهم أنشودة السلام والجمال التى تتغلغل صور كريكار لشهور العام، علينا أن نرى خلفية أعوام الحرب من ورائها، تلك الأعوام التى أوحت إليه بسلسلة من اللوحات عنوانها «انتصار الكراهية». وهى تعرض انفلاق الحب البشرى، وولادة القبح من الجمال. والفنان يعلق عليها بقوله: «يمكن أن يصير الناس أعداء، بعد أن يمروا بمرحلة طويلة من التجارب التى تؤدى بهم إلى ذلك؛ بل حتى الأطفال سيلعبون عندئذ بجماجم الموتى.» وقد بدأ كريكار، عام ١٩٥٥، فى رسم مجموعة مترابطة من اللوحات تحت عنوان «آلهة الفنون الجميلة»، غير أنه لم يكملها. وأولها تعرض «إله الذبح»، منذ أمر هيرودس بقتل جميع أطفال بيت لحم حتى بشاعة معتقلات آوشفيتس وتيريزينشتات فى منتصف هذا القرن. ومن خلال التناقض بين قباحة الأحداث وعرضها فى صورة جميلة ترتفع القدرة على ملاحظة ما فى كره الانسان وتدميره لأخيه الانسان من مرض عابث.

وقد طور كريكار أسلوبه الأكاديمى الحالى، بعد أن مر فى أوائل الخمسينات بمرحلتى التكعيبية والسريالية، اللتين لم تتخلصا تماما من مثل التصوير الكلاسيكى. ويرى البعض أن لوحاته قد تأثرت فى تلك الفترة بايحاءات مدرسة الفنان الايطالى چيورچيو ديكيريكو Giorgio de'Chirico صاحب اتجاه التصوير الميتافيزيقى Pittura Metafisica. وتراجعت موضوعية الواقع فى لوحات كريكار ليغلب الاحساس الشعرى على شخوصه ومناظره، التى تقترب فى تكوينها ونغمها الحزين المتدفق فيها بلوحات الرسام البلجيكى پول ديلفو Paul Delvaux، الذى استوحى بدوره أعمال «ديكيريكو».

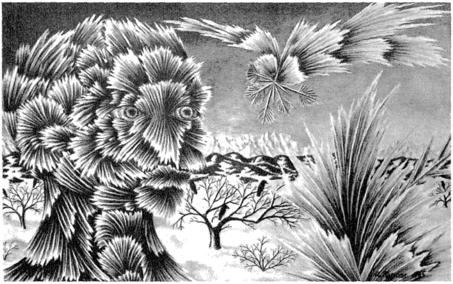
ونعثر على مثل الفن والجمال عند كريكار فى فن عصر النهضة فى إيطاليا، وبخاصة أعمال بوتيتشيللى Botticelli، الذى لا نفهمه إذا ما تصورنا أن خطوطه تستهدف اللعب الحر وتعكس أحلاما على ما يبدو. أما الواقع فهو أن عذاب الفنان قد تحول فى عمله إلى اكتئاب مترفع.

وإن «حيوية الجمال» التى طالما اتصف بها «آلويس ريجل» Alois Riegl فى أعماله الفنية الأكاديمية، لتنطبق بالمثل على رسوم كريكار، ابن ڤينا .. الذى تمضى خطوطه فى أنس وانشراح، حتى تلتقى بوجوه تئن وتتوجع .. عزلت عن بعضها بدقة، فى وحدة الحب المنشق الذى انقلب إلى عداوة .. وكل هذا عاد ليصبح فى لوحات الشهور عشقا يتألم من زوال الجمال الكامل ..

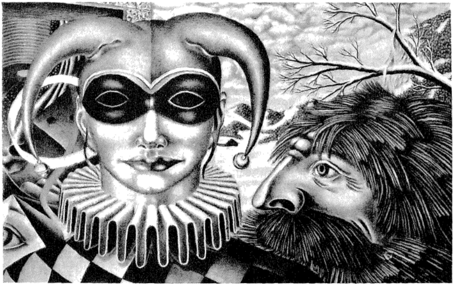
الجمال يولد دوما من جديد. والشتاء يعقبه فصول الاستيقاظ .. إنه الأمل. الأمل فى تبدل الطبيعة الحية فى حلل بهية الطلعة ..

الحياة عبور .. ومرور .. وسر ديمومتها فى تغيرها الدائم .. وكريكار يقدم لنا فى لوحات الشهور هذه الحقائق القديمة فى زى جديد ..

تعريب: مجدى يوسف



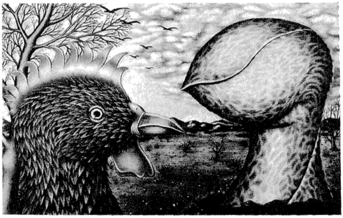
كانون الثاني — يناير

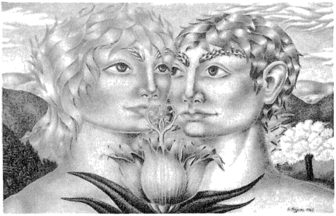


شباط — فبراير

آذار — مارس

نيسان — أبريل





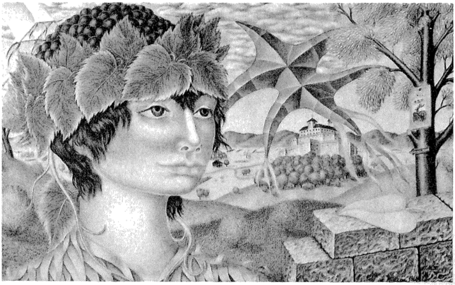
أيار – مايو

حزيران – يونيو

تموز – يوليو

آب – أغسطس

ايلول – سبتمبر



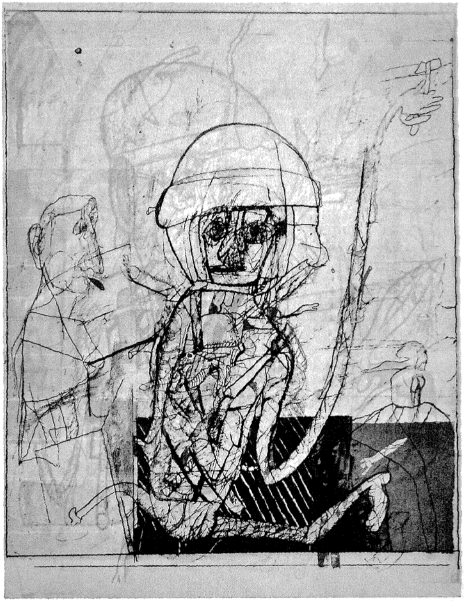
تشرين الأول – أكتوبر

تشرين الثانى — نوفمبر

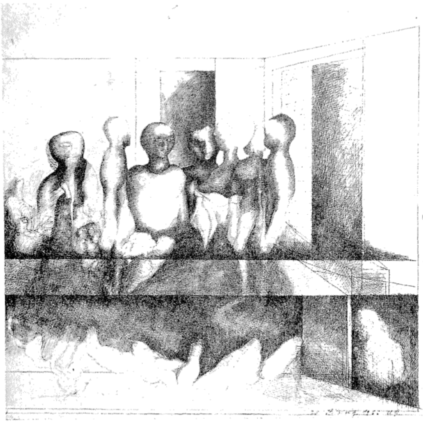
كانون الأول — ديسمبر

الفن الحديث في برلين

بقلم كلاوس هارتموت اولبرخت



ڤولفجانج پتريك، حلم صغير. طبع على الحجر.



ڤرنر هيلسيج، رسم تخطيطى ذو أبعاد ثلاثة.

كانت برلين قبل الحرب الأخيرة مركزا للفنون. وفى أعوام «جماعة الجسر» Die Brücke عاشت عاصمة الرايخ الألمانى أزهر عصور التعبيرية الألمانية. وفى ذلك الوقت استقبلت صالات العرض فى برلين أحد أنبياء الفن الحديث، وراحت تعرف الجمهور بأعماله الجديدة. ثم صار هو، بعد أن ذاع صيته، يجذب كبار الفنانين إلى العاصمة الألمانية .. ليعرضوا هناك أعمالهم العالمية، ومن بينهم آرب Arp وديلونى Delaunay وشاجال Chagall، وكاندينسكى Kandinsky، وليجيه Léger، وموندريان Mondrian وغيرهم الكثير من الأسماء التى لمعت فى هذا القرن. اسمه: هيرڤارت ڤالدن Herwarth Walden. وتدين له برلين ما قبل الحرب بنشاط فنى حافل. هل قلت: ما قبل الحرب؟ .. كنت أعنى ما قبل عام ١٩٣٣ .. فقد حورب الفن الأصيل منذ هذا التاريخ فى ألمانيا .. قبل أن تعلن الحرب على الشعوب. وبعد ١٩٤٥ .. كانت برلين قطعة من حطام. ولكنها انتفضت وكأنها «فونكس»، وبعد أعوام صارت ترفل من جديد فى حلة من بهاء، بعد أن خلعت أنقاضها، وعزمت على استرجاع ماضيها .. برداء عصرى ..

أين هى الآن من البيت الذى قاله فيها الشاعر «جوتفريد بن» G. Benn فى أعقاب الهزيمة: «ساعة الزمن الزرقاء، من ضباب الشبريه،[١] وغاز فحم الكوك.»

وعاد الفن ليصعد من الأقبية إلى طوابق المدينة .. التى تنفست مبانيها الحديثة حتى كادت تناطح السحاب .. وأقبل الفنانون، خاصة من الشباب، يعرضون واقع مدينتهم بلغة الصورة ..

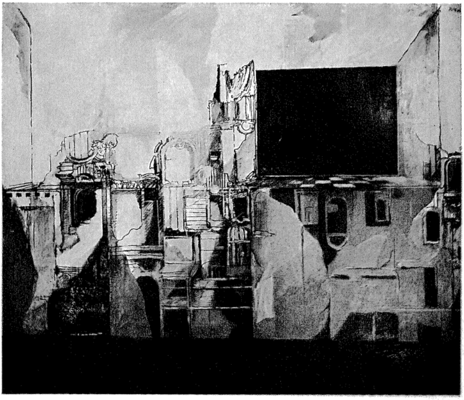
ڤولفجانج بتريك (ولد فى ١٩٣٩): يصور الحياة اليومية بتهكم شديد لا يلاحظ بسهولة .. أنظر لوحته «حلم صغير» ..

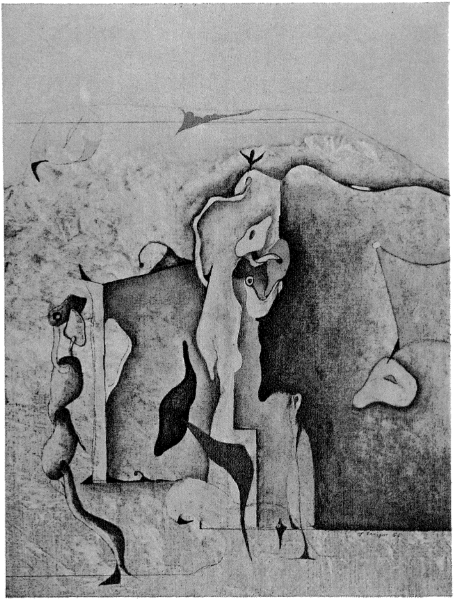
يواخيم زنجر (١٩٢٩): يحاول أن يحقق استقلالا ذاتيا لما يرسمه .. تطلع مثلا إلى لوحتيه «الغرائز» و«جياد فى حركة» ..

بيتر شوبرت (١٩٢٩): لا ينتمى –مثل زنجر– إلى أى حركة فنية .. وهو يصور حوارا مأساويا عنيفا تصطرع فيه الألوان المضيئة بالمظلمة. أنظر لوحته «سوڤانا» ..

١) نهر يجرى وسط برلين

بيتر شوبرت، سوانا. لوحة زيتية.


بيتر آكرمان، تكوين. لوحة زيتية.



يواخيم سنجر، الغرائز.
رسم بالزيت على الورق.

بيتر آكرمان (١٩٣٤): يدعوه النقاد «بيرانيزى»[٢] عصرى .. وهو يجمع فى خيالاته المعمارية بين أشكال البنايات القديمة والحديثة .. ويصور خرابات المدن. تأمل لوحته «تكوين» ..

جرنوت روبنيك (١٩٤٢): يتضح فى لوحاته تأثير العلوم الطبيعية .. فهو يعرض الطبيعة فى قوالب مضغوطة تذكرنا بالآلة .. وذلك واضح فى لوحته «العضو رقم ٢» ..

ڤرنر هلزنج (١٩٣٨): فى لوحاته تعبير عن روحانية الشبق .. عن الحس الذى يعلو على الحس .. مثلا: «رسم تخطيطى ذو أبعاد ثلاثة» ..

راينر شفارتس (١٩٤٠): يطور فى أعماله معنى جديدا للجمال الممسوخ المهدد (حسب إحساس النقاد الألمان) .. ومع تباين أساليب هؤلاء الفنانين، إلا أن شيئا يجمع بينهم، وهو التعبير الملتزم بواقع مدينتهم .. بواقع برلين ..

عن مقالة منشورة فى عدد ١٠/ شهر يوليو ١٩٦٨، من مجلة Die Kunst und das schöne Heim، بدار نشر Karl Thiemig KG, München. نقدم الشكر لهيئة التحرير بالمجلة المذكورة لسماحها لنا بأن نقتطف عنها مقالتنا المنشورة أعلاه باللغة العربية. نشكر متحف س. بن ڤارگين S. Ben Wargin فى برلين، دار الفنون فى مونيخ و مجلة Die Kunst und das schöne Heim فى مونيخ لاعارتهم لنا كليشهات هذه اللوحات.

تعريب : مجدى يوسف

٢) Piranesi رسام إيطالى عاش بين ١٧٢٠ و ١٧٧٨.

الفن والالتزام عند حجازي

بقلم مجدي يوسف

لا شك أن الالتزام فى الأدب مفهوم نابع من حركة العصر الذى نعيش فيه، عصر السيطرة على الطبيعة واستخدام الوعى الانسانى فى توجيه التاريخ الذى نصنعه .. وإذا كنا نستعين بالعلم والتكنولوجيا على تطوير ظروف مجتمعنا البشرى إلى ما هو أفضل فلماذا ينعزل الأدب والفن عن هذا الركب؟ ألا يخضع الفكر أيضا فى مستوياته الخلاقة لقوانين التطور؟ ولكنه ليس أسخف من أن نحول الالتزام فى الأدب من كونه وصفا لمرحلة تاريخية يعيشها الابداع النمى فى عصرنا إلى جعله شعارا أو كليشيها بدونه لا يجاز عمل فنى. إن الالتزام وازع نابع من احساس المفكر، عالما كان أو فنانا، بمسئوليته تجاه مجتمعه. غير أنه من العبث أن نلزم الأديب ألا يبدع إلا فى إطار هذا الاحساس! وإلا كان من الجائز أن نطلب من الرسام أن يصور لوحة تأثيرية أو تعبيرية ..

وحين أقول أن عبد المعطى حجازى شاعر ملتزم* أعنى أن شاعريته التحمت بهموم فئة عريضة من أبناء قومه، بهموم الفلاح المصرى وعامل التراحيل فى كفاحه ضد غور الطبيعة على فتات خبزه. وبالأمل يستهل الشاعر قصيدته وبالأمل يختمها .. وما بينهما قصة لا تخلو من مسحة حزينة ..

والشاعر كان موفقا فى اختياره الجواد الجامح رمزا لاندفاع نهر النيل وتدفقه الجارف فى موسم الفيضان .. ثم تعشيقه لصورة ساعد الفلاح المصرى وزنده المفتول بصورة السد الذى يذكره صراحة وكأنه يكبح به جماح الرمز!
وهنا يكمن الأمل الأخضر الذى ينتهى به القسم الأول من هذه القصيدة: أمل التغلب على فورة الطبيعة وترويضها لتحقق حياة تليق بالانسان! وهنالك قيمة تسجيلية محضة لهذه القصيدة، فهى تسجل لقطة واقعية أصلية تشمل أهم ملامح الفلاح وعامل التراحيل المصرى حتى الستينات من القرن العشرين .. ولهذا الاتجاه نظائر عديدة فى الأدب العربى المعاصر: نجيب محفوظ (الثلاثية)، يوسف إدريس (مجموعة أرخص ليالى)، محمد صدقى («فى الأوتوبيس» وسائر قصصه القصيرة)؛ ولكل من هؤلاء المؤلفين زاويته وإن كان يمثل نفس التيار الأدبى العام الذى لا زال يسير فيه عبد المعطى حجازى ورعيل من الشعراء المجيدين فى العالم العربى يفقس للانسانية مع كل صباح قصيدة ..

لو بحثنا فى تاريخ الأدب العربى عن نماذج يمكن أن يكون حجازى امتدادا لها لوجدناها فى بساطة الشعر الجاهلى شبيه الشعر الاغريقى الذى استوحاه هولدرلين Hölderlin فى القرن الثامن عشر ونفخ فيه من روحه الألمانية الانطوائية. فهل مزج حجازى بين بداوة الشعر الجاهلى وطبيعة الحياة فى الريف المصرى؟
استمع إليه يقول:

تكاثر جمعنا فى الشمس، وامتلأت بنا الصحراء
أكل الناس فلاحون أغراب،
بلا أرض، ولا أبناء؟
أكل الناس ينتظرون ما يأتى من السودان من أنباء؟

ولكن إذا سلمنا أن حجازى يغنى من داخل قلب الفلاح المصرى ومعدته فلماذا نرى فيه امتدادا مصريا محدثا للشعر الجاهلى بالذات؟

إنى أرى أن صلة القربى بين الاثنين تتركز فى الروح الشعرية الساذجة .. ووصف الواقع فى أمانة على الرغم

*) فى قصيدته: نغنى فى الطريق.

من كل ما فيه من آلام. وربما كان الشعر الجاهلى أصدق مما أتى بعده من شعر فى هذا المجال!

غير أن حجازى يضىء طريق الألم بمشاعل الأمل، التى لا تلبث أن تهتز فتصور واقع المستقبل حلما أو رؤيا ساحرة :

فسوف نعود فوقك راكبين، نسوق بالأيدى
مراكب تحمل الخيرات
عرائس من بحيرات الجنوب، مخضبات الساق والنهد
وأطيارا من الغابات
وأمطارا ملونة، وأشجارا
وعطرا من بلاد الهند والسند!

اليوتوبيا هنا إذاً معلقة على أمر واحد هو مواجهة التكنولوجيا الحديثة — ممثلة فى السد — لطوفان الجدب الذى لا يرحم! استلهم حجازى روح الفولكلور المصرى فى استعمال رموزه وإشاراته خاصة حين يمثل قدوم موسم الفيضان «بالقمر الشرقى». ولكننا نلمس فيه منذ بداية أغنيته «تكنيك» القصيدة الشعبية التى يرددها المراكبية على صفحة النيل وهم يغردون لأنفسهم فى ليلة مقمرة .. هذه اللغة المثقلة بتاريخ شعب عاش وعانى آلاف الأعوام .. هذه الكلمات الرامزة المنغمة التى حاول الشاعر ريلكه Rilke فى مطلع هذا القرن أن يتعلمها وهو على ظهر قارب نيلى .. كامنة بكل محتواها فى أسلوب وعبارات شاعرنا الذى وإن انتقل إلى القاهرة إلا أنه ظل بقلبه فى ريف مصر ..

على الباب الجنوبى انتظرناه ..

هذه اللغة التى يطل منها التاريخ .. باب النصر .. باب الفتوح .. إنها لغة الشعب الذى يستمد ثقافته من تاريخه الذى لازال حيا فى أعماقه، ولولم يره أحيانا، وهى لغة شاعر هذا الشعب.

حين ترجمت قصيدة حجازى «نغنى فى الطريق» إلى الألمانية تمنيت لوكان «هايدن» Haydn حيا ليلحنها ..

نغنى فى الطريـــق
للشاعر عبد المعطى حجازى

على الباب الجنوبى انتظرنـاه
تلاصقنا بعرض طريقه، زندا إلى زند
وحين أتى، ولف صهيله الوادى احتضناه
وروضناه خلف حوائط الســـد!

وفلاحون نحن هنا .. بلا أرض ولا أبناء
نسير جماعـــة فى الشمـــس
يقصر ظلنا ويطول، يقصر ظلنا ويطول
ونحن نسير، نبحث فى بلاد الله عن بلد
ننـــام بظـــل مسجـــده
ونشرب شاينا فى باب مقهاه
ونمضى والفؤوس على كواهلنا، من المهد إلى اللحد!
تكاثر جمعنا فى الشمس، وامتلأت بنا الصحراء
أكل الناس فلاحون أغـــراب
بلا أرض ولا أبنـــاء؟
أكل الناس ينتظرون ما يأتى من السودان من أنباء؟
وما يعبر طى الريح من رد
ويصهل فى امتداد الأفق، يستطلع مجراه

ABDEL MO'TI HEGAZI
WIR SINGEN AUF DEM WEGE

An der südlichen Tür warteten wir auf ihn,
Arm an Arm stellten wir uns dicht aneinander
ihm mitten in den Weg.
Und als er kam, und sein Wiehern lief durch das Tal,
umarmten wir ihn
Und zähmten ihn hinter den Wänden des Dammes!

Hier sind wir Fellachen — ohne Erde ohne Söhne,
Wir gehen in Gruppen unter der Sonne, und unser
Schatten wird kürzer und länger, kürzer und länger,
Und wir gehen und suchen in den Ländern Allahs
nach einem Land,
Um in dem Schatten seiner Moschee schlafen zu können,
Und an der Tür seines Cafés unseren Tee zu trinken,
Wo wir mit der Hacke auf der Schulter weitergehen
von der Wiege bis ins Grab;
Wir vermehrten uns sehr unter der Sonne, und die
Wüste wurde von uns überschwemmt.
Sind denn alle Leute solch fremde Fellachen
ohne Land, ohne Söhne?
Warten denn alle Leute auf Nachrichten aus dem Sudan?
Und auf den Widerhall, der sich durch die Falten des
Windes bahnt
Und was am Horizont wiehert, seinen Weg erforschend,

Und mit schwankenden Kruppen und Schultern rennt
und seine im Sturm gewaschenen Haare fliegen läßt
Und mit seinen Hufen der Dinge Gesicht verwundet!

Der heiße Schweiß fließt von unsern braunen Leibern,
Und von dem Leibe des wütenden durchgehenden Pferdes
Und unsere Rippen rücken wir fest an seine roten felsigen,
Und wir gehen gegen den Wind und gegen die Flut,
Und schreien in wildem Rausch unter der Sonne und durch die Wüste,
Wir schreien, als ob die schlummernde Seele in uns erwachte:
Kehre hier um und springe auf unsere stolz erhobenen Schultern
Und kröne unsere Haare mit Kräutern und Schaum,
Denn wir werden auf dir reitend zurückkehren
Und mit unseren Händen Schiffe, mit Schätzen beladen, treiben,
Mit Bräuten aus südlichen Seen mit gefärbten Beinen und Brüsten
Und Vögeln aus den Wäldern
Und farbigem Regen und Bäumen
Und Wohlgerüchen aus Indien und Sind.

Der östliche Mond kehrt im Mai zurück,
Sein silbernes Nest auf unsere kahlen Hügel zu bauen,
Auch wir kehren zurück,
Männer aus Dörfern mit Luken, zu eng für die Väter,
Die die Söhne beritten entsandten.
Sie gaben ihnen Bambusstöcke auf den Wegen zu schwingen,
Und malten auf ihre Arme Vaters und Großvaters Namen
Und Sprüche der schönen Geduld und einige Lieder,
Einen Gesang über die Liebe, einen anderen über das Heimweh,
Einen dritten über den Kerker, einen vierten über die Reue,
Auch ein Lied über das Versprechen.
Wir singen auf dem Wege, und blicken zurück auf unsere leeren Häuser.
Wir singen, wenn wir die Dämmerung empfangen,
Und wenn die Mauern der Stadt in der Ferne erscheinen, und unsere Augen berauschen,
Wir singen, wenn wir aus den Zügen unsere grüne Erde betrachten.

DEUTSCH VON MAGDI YOUSSEF

ويعدو مائج الكفلين والكتفين
يطير شعره المغسول فى الشرد
ويطعن بالقوائم جبهة الأشياء!

يسيل العرق الساخن من أجسادنا السمراء
ومن جسد الجواد الجامح الغاضب
ونحن نشد أضلعنا على أضلعه الصخرية الحمراء
ونحن نسير عكس الريح والمد
نصيح بنشوة وحشية فى الشمس والصحراء
نصيح كأنما استيقظ فينا روحنا الغائب:
تكفأ ها هنا واركض على أكتافنا الشماء
وتوج شعرنا بالعشب والزبد
فسوف نعود فوقك راكبين، نسوق بالأيدى
مراكب تحمل الخيرات
عرائس من بحيرات الجنوب، مخضبات الساق والنهد
وأطيارا من الغابات
وأمطارا ملونة وأشجارا
وعطرا من بلاد الهند والسند

يعود القمر الشرق فى مايو
ليبنى عشه الفضى فوق تلالنا الجرداء
ونحن نعود ماكنا
رجالا من قرى ضاقت منافذها على الآباء
فأرسلت البنين على مطاياهم
وأعطتهم عصى الخيزران يلولبون بها
على الطرقات
وأعطتهم على الأذرع اسم الأب والجد
وأمثلة من الصبر الجميل
وبضع أغنيات
فأغنية عن الحب، وأغنية عن الغربة
وأغنية عن السجن، وأغنية عن التوبة
وأغنية عن الوعد
نغنى فى الطريق ونحن ننظر خلفنا لبيوتنا الجرد
نغنى حينما نستقبل الامساء
وحين تلوح أسوار المدينة
تخطف الأبصار فى البعد
نغنى حين ننظر من شبابيك القطار لأرضنا الخضراء.

مسجد قرطبہ

سلسلۂ روز و شب نقش گرِ حادثات
سلسلۂ روز و شب اصلِ حیات و ممات
سلسلۂ روز و شب تارِ حریرِ دو رنگ
جس سے بناتی ہے ذات اپنی قبائے صفات!
سلسلۂ روز و شب سازِ ازل کی فغاں
جس سے دکھاتی ہے ذات زیر و بمِ ممکنات
تجھ کو پرکھتا ہے یہ، مجھ کو پرکھتا ہے یہ
سلسلۂ روز و شب صیرفیِ کائنات
تو ہو اگر کم عیار، میں ہوں اگر کم عیار
موت ہے تیری برات، موت ہے میری برات
تیرے شب و روز کی اور حقیقت ہے کیا
ایک زمانے کی رو جس میں نہ دن ہے نہ رات!
آنی و فانی تمام معجزہ ہائے ہنر
کارِ جہاں بے ثبات! کارِ جہاں بے ثبات!
اول و آخر فنا، باطن و ظاہر فنا
نقشِ کہن ہو کہ نو، منزلِ آخر فنا!

ہے مگر اس نقش میں رنگِ ثباتِ دوام
جس کو کیا ہو کسی مردِ خدا نے تمام
مردِ خدا کا عمل عشق سے صاحبِ فروغ
عشق ہے اصلِ حیات، موت ہے اس پر حرام
تند و سبک سیر ہے گرچہ زمانے کی رو
عشق خود اک سیل ہے، سیل کو لیتا ہے تھام
عشق کی تقویم میں عصرِ رواں کے سوا
اور زمانے بھی ہیں جن کا نہیں کوئی نام!
عشق دمِ جبرئیل، عشق دلِ مصطفیٰ
عشق خدا کا رسول، عشق خدا کا کلام!
عشق کی مستی سے ہے پیکرِ گل تابناک
عشق ہے صہبائے خام، عشق ہے کاس الکرام
عشق فقیہِ حرم، عشق امیرِ جنود
عشق ہے ابن السبیل، اس کے ہزاروں مقام
عشق کے مضراب سے نغمۂ تارِ حیات
عشق سے نورِ حیات، عشق سے نارِ حیات

اے حرمِ قرطبہ! عشق سے تیرا وجود
عشق سراپا دوام، جس میں نہیں رفت و بود
رنگ ہو یا خشت و سنگ، چنگ ہو یا حرف و صوت
معجزۂ فن کی ہے خونِ جگر سے نمود!
قطرۂ خونِ جگر، سل کو بناتا ہے دل
خونِ جگر سے صدا سوز و سرور و سرود!
تیری فضا دل فروز، میری نوا سینہ سوز
تجھ سے دلوں کا حضور، مجھ سے دلوں کی کشود
عرشِ معلیٰ سے کم سینۂ آدم نہیں
گرچہ کفِ خاک کی حد ہے سپہرِ کبود
پیکرِ نوری کو ہے سجدہ میسر تو کیا
اس کو میسر نہیں سوز و گدازِ سجود!
کافرِ ہندی ہوں میں، دیکھ مرا ذوق و شوق
دل میں صلوٰۃ و درود، لب پہ صلوٰۃ و درود
شوق مری لے میں ہے، شوق مری نے میں ہے
نغمۂ اللہ ھو میرے رگ و پے میں ہے!

تیرا جلال و جمال مردِ خدا کی دلیل
وہ بھی جلیل و جمیل، تو بھی جلیل و جمیل
تیری بنا پائدار، تیرے ستوں بے شمار
شام کے صحرا میں ہو جیسے ہجومِ نخیل
تیرے در و بام پر وادیِ ایمن کا نور
تیرا منارِ بلند جلوہ گہِ جبرئیل
مٹ نہیں سکتا کبھی مردِ مسلماں کہ ہے
اس کی اذانوں سے فاش سرِ کلیم و خلیل
اس کی زمیں بے حدود، اس کا افق بے ثغور
اس کے سمندر کی موج دجلہ و دنیوب و نیل!
اس کے زمانے عجیب، اس کے فسانے غریب
عہدِ کہن کو دیا اس نے پیامِ رحیل!
ساقیِ اربابِ ذوق، فارسِ میدانِ شوق
بادہ ہے اس کا رحیق، تیغ ہے اس کی اصیل!
مردِ سپاہی ہے وہ، اس کی زرہ لا الٰہ
سایۂ شمشیر میں اس کی پنہ لا الٰہ

تجھ سے ہوا آشکار بندۂ مومن کا راز
اس کے دنوں کی تپش، اس کی شبوں کا گداز
اس کا مقامِ بلند، اس کا خیالِ عظیم
اس کا سرور اس کا شوق، اس کا نیاز اس کا ناز
ہاتھ ہے اللہ کا بندۂ مومن کا ہاتھ
غالب و کار آفریں، کارکشا، کارساز
خاکی و نوری نہاد، بندۂ مولا صفات
ہر دو جہاں سے غنی اس کا دلِ بے نیاز
اس کی امیدیں قلیل، اس کے مقاصد جلیل
اس کی ادا دل فریب، اس کی نگہ دل نواز
نرم دمِ گفتگو، گرم دمِ جستجو
رزم ہو یا بزم ہو، پاک دل و پاکباز
نقطۂ پرکارِ حق، مردِ خدا کا یقیں
اور یہ عالم تمام وہم و طلسم و مجاز
عقل کی منزل ہے وہ، عشق کا حاصل ہے وہ
حلقۂ آفاق میں گرمیِ محفل ہے وہ

کعبۂ اربابِ فن! سطوتِ دینِ مبیں
تجھ سے حرم مرتبت اندلسیوں کی زمیں
ہے تہِ گردوں اگر حسن میں تیری نظیر
قلبِ مسلماں میں ہے، اور نہیں ہے کہیں!
آہ وہ مردانِ حق! وہ عربی شہسوار
حاملِ خلقِ عظیم، صاحبِ صدق و یقیں
جن کی حکومت سے ہے فاش یہ رمزِ غریب
سلطنتِ اہلِ دل فقر ہے، شاہی نہیں!
جن کی نگاہوں نے کی تربیتِ شرق و غرب
ظلمتِ یورپ میں تھی جن کی خرد راہ بیں
جن کے لہو کے طفیل آج بھی ہیں اندلسی
خوش دل و گرم اختلاط، سادہ و روشن جبیں
آج بھی اس دیس میں عام ہے چشمِ غزال
اور نگاہوں کے تیر آج بھی ہیں دل نشیں
بوئے یمن آج بھی اس کی ہواؤں میں ہے!
رنگِ حجاز آج بھی اس کی نواؤں میں ہے!

MOHAMMED IQBAL
DIE MOSCHEE VON CORDOVA.

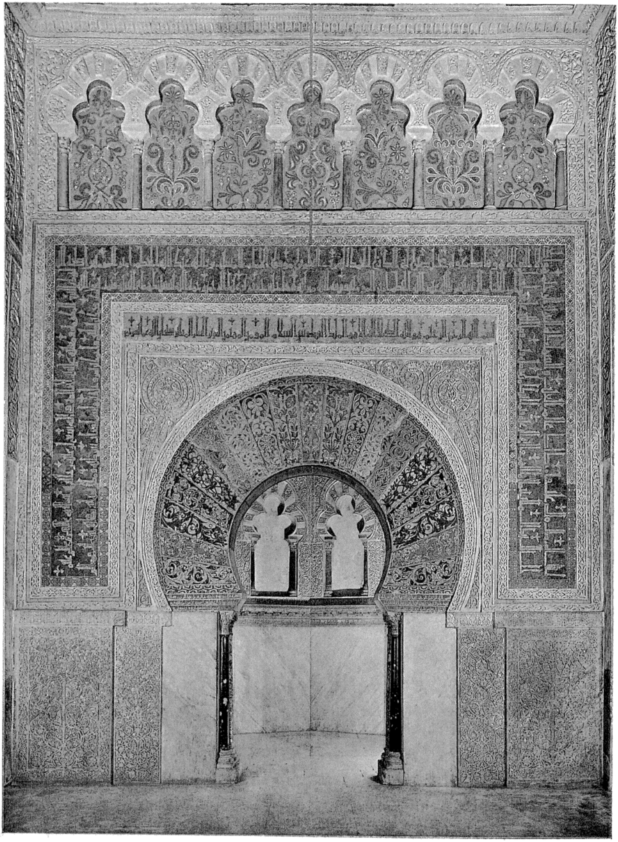
دیدۂ انجم میں ہے تیری زمیں آسماں
آہ کہ صدیوں سے ہے تیری فضا بے اذاں
کون سی وادی میں ہے کون سی منزل میں ہے
عشقِ بلا خیز کا قافلۂ سخت جاں!
دیکھ چکا المنی شورشِ اصلاحِ دیں
جس نے نہ چھوڑے کہیں نقشِ کہن کے نشاں
حرفِ غلط بن گئی عصمتِ پیرِ کنشت
اور ہوئی فکر کی کشتیِ نازک رواں
چشمِ فرانسیس بھی دیکھ چکی انقلاب
جس سے دگرگوں ہوا مغربیوں کا جہاں
ملتِ رومی نژاد کہنہ پرستی سے پیر
لذتِ تجدید سے وہ بھی ہوئی پھر جواں
روحِ مسلماں میں ہے آج وہی اضطراب
رازِ خدائی ہے یہ کہہ نہیں سکتی زباں!
دیکھیے اس بحر کی تہ سے اچھلتا ہے کیا
گنبدِ نیلوفری رنگ بدلتا ہے کیا!

وادیِ کہسار میں غرقِ شفق ہے سحاب
لعلِ بدخشاں کے ڈھیر چھوڑ گیا آفتاب!
سادہ و پرسوز ہے دخترِ دہقاں کا گیت
کشتیِ دل کے لیے سیل ہے عہدِ شباب!
آبِ روانِ کبیر تیرے کنارے کوئی
دیکھ رہا ہے کسی اور زمانے کا خواب!
عالمِ نو ہے ابھی پردۂ تقدیر میں
میری نگاہوں میں ہے اس کی سحر بے حجاب
پردہ اٹھا دوں اگر چہرۂ افکار سے
لا نہ سکے گا فرنگ میری نواؤں کی تاب
جس میں نہ ہو انقلاب موت ہے وہ زندگی
روحِ امم کی حیات کشمکشِ انقلاب!
صورتِ شمشیر ہے دستِ قضا میں وہ قوم
کرتی ہے جو ہر زماں اپنے عمل کا حساب!
نقش ہیں سب ناتمام خونِ جگر کے بغیر
نغمہ ہے سودائے خام خونِ جگر کے بغیر!

Kette von Tagen und Nächten formt der Geschehnisse Band.
Kette von Tagen und Nächten: draus Tod und Leben entstand.
Kette von Tagen und Nächten, zweifarbig seidenes Garn,
Draus webt das Wesen sich selber der Attribute Gewand.
Kette von Tagen und Nächten: urew'gen Saitenspiels Ton —
Spielt auf ihr Höhen und Bässe des Möglichen Gottes Hand.
Du wirst zur Prüfung geführt, ich werd' zur Prüfung geführt:
Kette von Tagen und Nächten — Prüfstand des Kosmos gewandt.
Bist du von niederem Wert, bin ich von niederem Wert —
Tod ist am Ende dein Pfand, Tod ist am Ende mein Pfand.
Hat denn dein Tag, deine Nacht noch einen wirklichen Sinn?
Nur eine leere Zeit, die Tag nicht noch Nächte gekannt.
Zeitlich vergänglich, ach, sind Wunderwerke der Kunst —
Werk dieser Welt: kein Bestand; Werk dieser Welt: kein Bestand.

Erstes und Letztes: Vergehn. Innen und Außen: Vergehn.
Alt sei das Bild oder neu — letzter Schritt immer: Vergehn.

Doch vielleicht trägt auch dies Bild Farben der Dauer voll Strahl,
Wenn ihm Vollendung geschenkt durch eines Gottesmanns Wahl.
Siehe, des Gottesmanns Werk wird durch die Liebe erhellt:
Liebe nur ist Lebensquell — hier kennt man nicht Todes Qual.
Ob auch der Ablauf der Zeit schnell oder langsamer sei —
Liebe: ein reißender Strom, unwiderstehlich wie Stahl.
Stehn in der Liebe Kalender außer der heutigen Zeit
Andere Zeiten ja noch, ganz ohne Namen noch Zahl.
Liebe ist Gabriels Hauch, Liebe ist Mustafas Herz,
Liebe ist göttliches Wort, Gottes Gesandter zumal.
Nur von der Liebe Rausch wird leuchtend das tönerne Bild —
Liebe: ein gärender Most; Liebe: der Edlen Pokal.
Liebe ist Mekkas Jurist, Liebe: der Führer des Heers,
Liebe: der Wanderer, der rastlos durchschweift Berg und Tal.



المحراب الأوسط فى مسجد قرطبة (شيد بين عامى ٩٦٥ و٩٦٨م). عن كتاب: .Spanien und seine Kunstschätze دار نشر ألبرت سكيرا، جنيوا ١٩٦٧.

Klingen die Saiten des Lebens nur von dem Plektrum der Liebe,
Blüht alles Leben durch Liebe, glüht alles Leben durch Liebe.

Cordovas heilige Statt du, die aus der Liebe entsteht!
Liebe ist ewige Dauer; dort ist kein ,,war", kein ,,vergeht".
Stein sei es, Farbe, sei's Ton, Wort sei es, Stimme, sei's Ton —
Jegliches Wunder der Kunst wächst nur aus Herzensblut — seht!
Ja, durch den Tropfen von Blut wird selbst der Felsen zum Herz;
Ja, aus dem Herzblut, dem Leid, Lied, Sang und Klang erst ersteht.
Herzensberückend dein Raum, herzensentzückend mein Traum;
Du schenkst du Herzen die Ruh — Unruh von mir in sie weht.
Nicht ist die menschliche Brust minder als göttlicher Thron,
Sei auch der Staubleib begrenzt dort, wo die Sphäre sich dreht.
Ob sich in Anbetung auch hinwirft ein Wesen von Licht —
Unsres Gebets Sehnsuchtsglut, ach, jenem Engel entgeht!
Ungläubger Inder bin ich — sieh meine Sehnsucht, mein Glühn!
Stets mir im Herzen Gebet, stets auf den Lippen Gebet!

Sehnsucht im Lied mir erklang, Sehnsucht mir im Flötenklang,
In jeder Ader ertönt: ,,Er nur ist Gott!" mein Gesang.

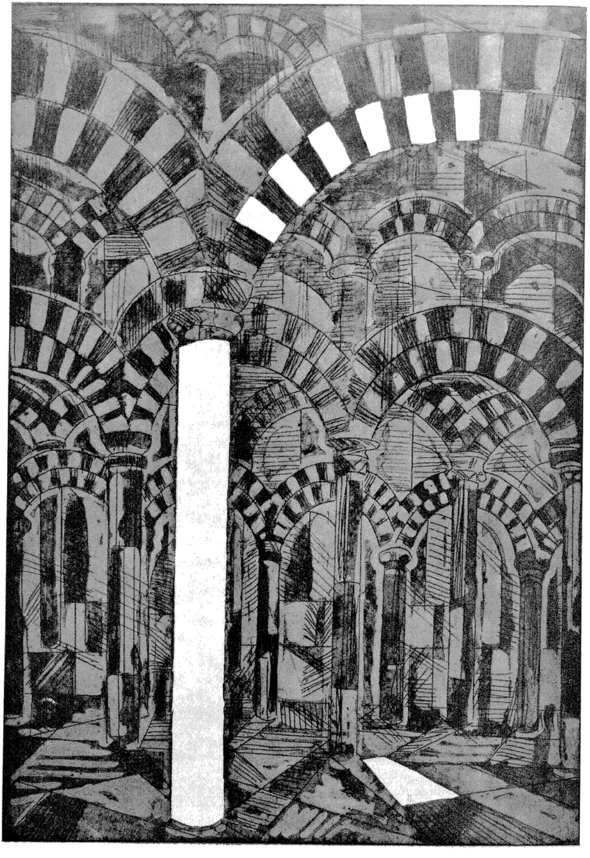
All deine Schönheit und Macht weisen zum Gottesmann hin —
Er ist voll Schönheit und Macht, du bist voll Schönheit und Macht.
Stark ist dein Bau, ohne Zahl sind deine Säulen im Saal,
So wie in Syriens Tal dehnen sich Palmhaine sacht.
Tor und Dach voll von dem Licht, das aus dem Sinai bricht —
Auf deinem Minaret hält Gabriel strahlend die Wacht.
Nie kann verzweifeln der Mann, dessen Gebetsruf der Welt
Mosis Geheimnis enthüllt, Abrahams Stand kundgemacht!
Sein Horizont ohne Rand, und ohne Grenzen sein Land;
Tigris und Donau und Nil: Wellen im Meer seiner Pracht.
Wundersam ist seine Zeit, seine Geschichte voll Leid —
Hat er dem Altertum doch Botschaft zum Aufbruch gebracht.
Schenke der Liebenden er, Ritter im Kampfplatz des Wunschs —
Makellos rein ist sein Wein, edel sein Schwert, seine Tracht.

Krieger ist der, dem das Wort ,,Nur Gott" ward Rüstung und Trutz,
Unter dem Schatten des Schwerts ,,Nur Gott" ist Nutz ihm und Schutz.

Siehe, des gläubigen Manns Wesen wird aus ihr erhellt:
Wie er am Tag immer strebt, nachts betend schmilzt, niederfällt;
Auch sein erhabener Stand, und seiner Fantasie Brand,
Demut und Stolz, Sehnsucht, Glück unter dem himmlischen Zelt.
Wahrlich, des Gläubigen Hand ist ja die Hand Gottes selbst:
Siegreich und schöpferisch stets, wirkender, schaffender Held.
Wesen aus Licht und aus Staub, Knecht, mit des Herrn Attribut —
Frei ist sein Herz, nicht bedarfs' dieser und jenseitger Welt.
Wenig ist, was er erhofft, machtvoll ist, was er erstrebt,
Herzensgewinnend sein Blick, und sein Benehmen gefällt,
Milde im Sprechen ist er, glühend im Suchen ist er,
Sei es beim Fest oder Kampf: rein er, untadlig sich hält.
Seine Gewissheit — sie wird Zentrum des Zirkels des Herrn —
Sonst wäre Traum nur und Wahn, Täuschung und Zauber die Welt!

Rastplatz ist er des Verstands, ihn hat die Liebe erlesen,
Und in des Horizonts Kreis wärmt und durchglüht er die Wesen.

كارل رودل Karl Rödel؛ مسجد قرطبة. عام ١٩٦٦.



Kaaba der Künstler bist du, Stärke des Glaubens du licht;
Durch dich gewann Andalus mit Mekka gleiches Gewicht.
Wenn eine Schönheit, dir gleich, unter dem Himmel besteht —
Nur in der Muslime Herz ist sie, und sonst anders nicht.
Oh, Gottesmänner so kühn, Helden arabischen Bluts,
Träger der schaffenden Kraft, aufrichtig, treu ihrer Pflicht,
Aus deren Herrschaft erhellt jenes Geheimnis so fremd:
Herrschaft der Liebenden ist Armut, ist Fürstenprunk nicht;
Durch deren Blicke der Ost wurde geformt und der West,
Die, in des Abendlands Nacht, schauten schon Wege voll Licht;
Von deren Freude und Spiel zehren die Spanier noch heut:
Warmblütig, fröhlichen Sinns, einfach, mit klarem Gesicht;
Immer noch blickt dieses Lands Volk dich gazellengleich an,
So, dass der Pfeil ihres Blicks heut noch ins Herz tief dir sticht.

Wie noch die Düfte von Jemen heut seine Lüfte durchschweben!
Wie noch Arabiens Farben heut seine Sänge beleben!

Ob auch den Sternen erscheint himmelsgleich diese Gestalt —
Ach, seit Jahrhunderten ist hier kein Gebetsruf erschallt.
Die Karawane, so kühn, heimsuchend-stürmischer Liebe —
Wo mag sie rasten, welch Tal sie wohl jetzt grade durchwallt?
Deutschland sah lange zuvor Aufruhr der Reformation,
Die alte Bilder zerstört, Formen zerbrach mit Gewalt;
Päpstliche Unfehlbarkeit wurde als Irrtum erkannt;
Denkens gebrechliches Boot wandte zum Meere sich bald.
Auch die Franzosen, sie sahn, lebten die Revolution,
Durch die des Westens Geschick änderte seine Gestalt.
Erbe des Römischen Reichs, der stets das Alte verehrt,
Fand im Erneurn Genuss, ließ, ganz verjüngt, das, was alt.
Auch in der Muslime Herz wächst solche Unrast jetzt an:
Gottes Geheimnis ist dies, das keine Zunge noch lallt.

Sieh, diesem Ozean tief — was wird ihm endlich entsteigen?
Wie sich am Himmelszelt jetzt andere Farben hier zeigen!

Drüben im Bergtal zerfließt Nebel im Morgenrot schon,
Sonne steigt auf, leuchtend klar, gleich dem Rubin an dem Thron.
Glutvoll und schlicht jenes Lied, welches das Landmädchen singt —
Ja, für des Herzens Boot ist Jugendzeit lockender Strom.
Strom Guadalquivir — sieh: an deinem Ufer sitz ich,
Träum manchesmal von der Zeit, die, ach, so lange entflohn.
Doch eine neue Welt liegt in den Geschicken verhüllt,
Und ohne Schleier erschau ich ihren Morgenglanz schon.
Höbe den Schleier ich auf von des Gedankens Gesicht,
Hörten die Franken verwirrt meines Lieds glühenden Ton!
Tod ist das Leben, in dem nimmer sich Umwälzung zeigt,
Leben ist für die Nation Unrast der Revolution.
Jenes Volk gleicht einem Schwert, fest in der Hand des Geschicks,
Das stets sich Rechenschaft gibt von seiner Tat, seinem Lohn.

Ohne des Herzens Glut bleibt jegliches Bild unvollendet;
Ohne des Herzens Glut bleibt jegliches Lied nur verschwendet.

تاريخ

سبيل الموت غاية كل حيّ
وداعيه لأهل الأرض داع

كانت الطائرة على أهبة الرحيل إلى بوسطن حين جاءنى طرد يحوى زهرة أورشيديه وخطاب رقيق من فرانتس شتاينر يعبر فيه عن أمله فى أن يكون لنا فى الشتاء القادم لقاء يرفل بالصحة، ويعتذر عن عدم مجيئه للمطار، نظرا لمانع ألم به. ولم يمض على ذلك سوى أسابيع قلائل حتى بلغنى فى الثانى عشر من أكتوبر ١٩٦٧ نبأ رحيله المفاجأ عن هذا العالم، بعد رقاد قصير فى أحد المستشفيات. وقد دفن معه ذاك الكتاب الذى يعالج الفن الفارسى فى المتاحف الألمانية، والذى كم كلفنا سويا من جهد ومن أرق فى شهور الصيف الماضى. فيا لها من خاتمة جليلة لحياة ناشر كبير!

عرفته منذ أعوام طويلة، فمن كان لا يعرفه من بين المستشرقين فى ألمانيا، بل فى العالم أجمع؟ وكان باعتباره أمينا لصندوق جمعية الاستشراق الألمانية لا يفوته الاسهام الفعال فى مؤتمر واحد يعقده المستشرقون. وكنا نعلم منذ أن كنا لا نزال نجلس فى قاعات الدرس أن قسما كبيرا من دوريات ومؤلفات الدراسات الشرقية يتم طبعه فى دار نشر هذا الرجل.

ولد فرانتس شتاينر فى ٢ أغسطس ١٨٩٢ ببلدة جرافنهاينيشن من إقليم زاكسن، عن أب يمتلك دارا لطباعة الكتب. وقد أبدى فرانتس منذ حداثة عهده بالحياة اهتماما واضحا بمهنة أبيه وجده، وما لبث أن عمل فى مطبعة والده، بعد أن أدى خدمته العسكرية كضابط فى الحرب العالمية الأولى. ومع الزمن أجريت بعض التعديلات على هذه المطبعة، واستكملت أدواتها، حتى صارت مركزا لصف العويص من النصوص العلمية فى شتى اللغات النادرة. وقد توفر فرانتس شتاينر على إدارتها بما له من حذق وديناميه، ولم يبخل بأى نصح أو عون راح يقدمه لمؤلفى هذه المصنفات العلمية. وهكذا راح يعمل بلا هوادة للمضى قدما بمشروعاته، وكان من حظه أن الحرب العالمية الثانية لم تخرب أيا من مطبعتيه. غير أنه تركهما وراءه فى زاكسن، وانتقل إلى ڤيزبادن حيث تمكن فى عام ١٩٤٦ من إقامة مطبعة حديثة لصف النصوص العلمية وإخراجها. ولكم كان فخورا بها لاسيما وأنه لم يمض على إنشائه لها ثلاثة أعوام حتى كان قد أضاف إليها دارا للنشر تحمل إسمه. ولقد كان فرانتس شتاينر من أوائل الناشرين الذين أسهموا فى دفع صدور المجلات العلمية فى ألمانيا بعد الحرب، حتى أنها بلغت هذا العدد الوافر الذى هى عليه الآن، بعد أن احتجب معظمها فى أعوام الدمار، نظرا لبهاظة تكاليفها. وما لبث أن أصبح هذا الناشر المقدام محط ثقة الأكاديميات والمحافل العلمية والحكومات. ونحن إنما نذكر جزءا واحدا من البرنامج الواسع لدار نشره، حين نشير إلى أن خطة نشر الأعمال الكبرى لدوائر الاستشراق الألمانية قد وضعت ونفذت على يديه، ومنها «المكتبة الاسلامية» Bibliotheca Islamica، ودورية جمعية الاستشراق الألمانية، والعمل الكبير الذى لا زال فى طور النمو، وهو «قائمة المخطوطات الشرقية المحفوظة فى ألمانيا» (أنظر فكر وفن ٨). ولقد حبى شتاينر هذه المؤلفات الشرقية بحبه الكبير، كما تعاون على نحو مثالى، فى هذا الصدد، مع «هلموت شيل»، مدير القسم الشرقى فى أكاديمية ماينس للعلوم، والذى كان يشغل فى السابق منصب سكرتير عام جمعية الاستشراق الألمانية طيلة أعوام طوال. غير أن الموت الذى خطف شيل فجأة فى صيف عام ١٩٦٧ (أنظر فكر وفن، عدد «١١») قد أثر فى صديقه شتاينر غاية التأثير، وإن بدى عليه أنه ظل يتابع عمله فى مشروعاته الجديدة بطاقة لا تفرغ. وفى الثانى من شهر أغسطس من نفس العام احتفل بعيد ميلاده الخامس والسبعين، وكرمه فى هذه المناسبة كل من عرفوه غاية التكريم.

لكم نفتقد إليه، نحن الذين عرفناه عن قرب، وارتبطنا معه برباط الصداقة، لكم نفتقد إلى رسائله وأحاديثه التليفونية، وزياراته التى كانت تجمع بين العمل الجاد والحديث الطلق الحلو. كان شتاينر صديقا للعلم والعلماء، تجتمع فى شخصه مثالية وواقعية فى انسجام متكامل؛ وإنه لصاحب فضل كبير فى دعم وتعزيز الاستشراق الألمانى الحديث.

*

توفى فى الحادى عشر من نوفمبر عام ١٩٦٧ الأستاذ الدكتور فرانتس تيشنر، وبذا يكون ثالث مستشرق ألمانى فقدناه فى العام الماضى. وكان تيشنر إلى جانب تبحره فى الثقافة العثمانية التركية من أكثر المستشرقين رقة فى الطبع وخفة فى الظل. فقد كانت صورة هذا العالم بقامته الممشوقة ولحيته المهيبة مما لا يغيب عن أى مؤتمر يعقده المستشرقون؛ ولكم أكبرنا فيه حماسته، حين كان، برغم اعتلال صحته، يصر على ألا يفقد الصلة بزملائه. حتى أنه كان أحيانا لا يتوانى عن تجشم مشاق رحلة يقطعها ليستمع إلى محاضرة أحد رفاق الاستشراق.

ولد فرانتس تيشنر فى الثامن من سبتمبر عام ١٨٨٨ فى باد رايخنهال، بمقاطعة باڤاريا، عن أسرة ميسورة الحال، كانت تمتلك مصنعا للمستحضرات الطبية. وهكذا توفرت له الامكانيات المادية حتى يتفرغ للبحث والدراسة. وفى عام ١٩١٢ حصل على الدكتوراه برسالة عنوانها «نظرية القزوينى فى النفس».

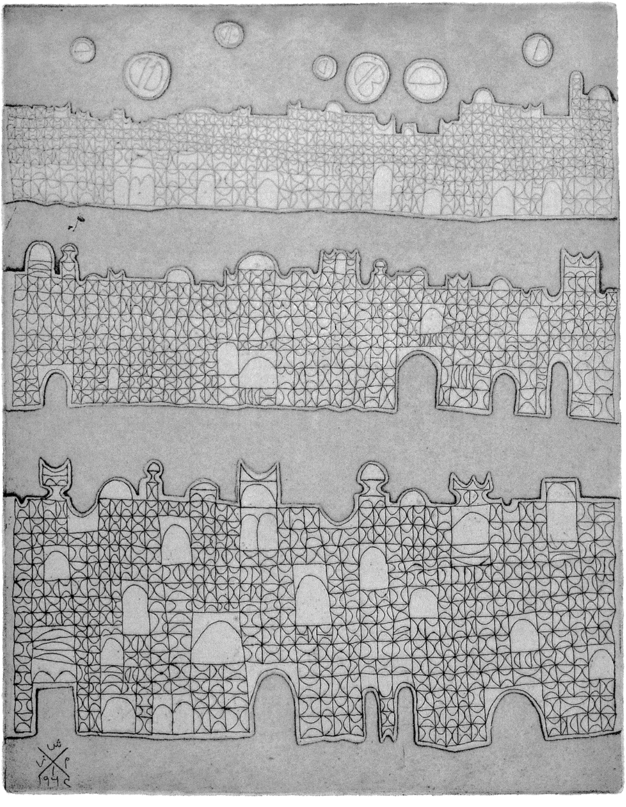
غير أن أول ما نشر من بحوث ودراسات لم يلبث أن كشف عن الميدان الذى انصرف إليه جل اهتمامه: فقد راح يصف قبول إحدى الطوائف الحرفية لشاب حديث العهد بالحياة، وذلك من واقع رسوم منمنمة تركية (مجلة Der Islam العدد السادس، ص ١٦٩—١٧٢). وكان جيورج ياكوب هو الذى وجه انتباهه إلى موضوع الطوائف الحرفية الاسلامية. كما أنه اشترك مع ياكوب فى إعداد كتابه: «المعين فى محاضرات اللغة والحضارة التركية العثمانية.» وكان الموضوع الذى عالجه فى رسالة الأستاذية، التى سمحت له بالتدريس فى رحاب الجامعة: «شبكة المواصلات فى الأناضول ،حسب المصادر العثمانية». وتعد هذه الرسالة، التى فرغ منها فى مونستر عام ١٩٢٢، من المصادر الأساسية التى طالما شغلت اهتمام العلماء، ووضعت أيديهم على صورة واضحة يمكن الاعتماد عليها، لما كان يشق الأناضول من طرق لعبت دورا هاما فى التجارة بين آسيا وأوربا. ويشهد العديد من المقالات التى حررها فقيدنا عن المدن التركية فى الموسوعة الاسلامية الحديثة Encyclopedia of Islam على شديد اهتمامه بهذا المجال. وقد أقبل تيشنر بعد ذلك بأعوام طويلة على التطواف بالأناضول فى رفقة عالم تاريخ الفن الاسلامى الكبير «كورت إردمان» (أنظر فكر وفن ٥)، وبذا راح يواصل تعمقه فى تاريخ هذه المنطقة وجغرافيتها وفنونها العريقة.

ويعد تيشنر من بين المستشرقين القلائل الذين عنوا بالفن الاسلامى. حتى أنه ترجم عام ١٩٦١ مقالة عن رسم سلجوقى بارز من التركية إلى الألمانية، وبذلك يسر استفادة علماء الآثار الألمان منها. كما أنه وسع من دراساته حول تاريخ تركيا مستعينا بما وقع تحت يديه من مخطوطات منمنمة. وقد نشر —مثلا— فى عام ١٩٢٥ ألبوما تركيا لرسوم المنياتور، يرجع تاريخه إلى القرن السابع عشر، ويحتوى على لوحات تصور حياة الشعب والقصر فى ذلك الزمان. وبذلك يرجع إليه الفضل فى التعريف بجانب لم يطرقه البحث العلمى من قبل. ونجد لتيشنر دراسة قام بها أخيرا —فى عام ١٩٦٢— حول حملة السلطان العثمانى سليمان قانونى، على الفرس كما يعرضها مصور تركى بالرسوم المنمنمة، يدعى مطراقجى.

إلا أن الميدان الرئيسى الذى طالما شغل تيشنر كان يتعلق بمؤلفاته التى ذكرناها فى صدر هذه الكلمة، والتى تدور حول بحث الطوائف الحرفية الاسلامية وجماعات الفتوة. فلقد وجه الشطر الأكبر من عنايته لدراسة اتحادات الفتوة فى صورتها العربية (كاتحاد فتوة الخليفة الناصر)، وفيما صارت إليه عند الترك، حيث نجد اتحادات «اخى» وكان ذلك منذ عام ١٩٢٨، إذا ما غضضنا النظر عن أول دراسة له قام بها فى هذا الصدد عام ١٩١٥. وإليه يرجع الفضل فى نشر وتحقيق عدد كبير من الأعمال الشعرية التى راحت تكشف النقاب عن تاريخ «الفتوة». كما أنه صاحب المقالة الرئيسية التى تعالج نشأة هذه الجماعة وتاريخها وتطورها فى الموسوعة الاسلامية. وقد تبدى ميله إلى التصوف، بل ولعله به وتعاطفه معه، لأن للمتصوفين الأثر الكبير على حركة الفتوة، فيما دونه عن جماعات الدراويش الأتراك، وبخاصة عن قونيا، موطن المولوية.

ولإن تطلعنا إلى حياة هذا العالم الجليل لوجدناها كانت تمضى على صراط مستقيم. فقد كان دائب البحث والتعمق والاستزادة فى ميدان تخصصه. كما كانت تقواه فى حياته الشخصية أفضل معين له على استيعاب وإكبار ما فى الحضارات المغايرة من ورع كبير.

(انامارى شيمل)



ا.ج. شمزا (الپاكستان)، لوحة، ١٩٦٧

طلائع الكتب

Fritz Grobba, Männer und Mächte im Orient. Illustriert. Musterschmidt-Verlag, Göttingen, 1967.

تدعونا قراءة العنوان الفرعى لهذا الكتاب «٢٥ عاما من العمل الديبلوماسى فى الشرق» إلى الاعتقاد بأن المؤلف يعرض ذكرياته فى حقل التمثيل الديبلوماسى أثناء ألمانيا القيصرية.

إلا أن هذا ليس هو الحال. فهنا شخصية هامة تظل خلف الموضوع الذى تبرزه وتقدمه على نفسها. ولعل هذا ليس بالأمر العادى خاصة وأنه قد ظهرت فى الفترة الأخيرة بالذات مذكرات عديدة لشخصيات ديبلوماسية ألمانية لعبت فيها التجارب الشخصية دورها الأكبر. وإن هذا التواضع العلمى الذى تميز به «جروبا» ليستحق منا الثناء والاطراء. لا سيما وأن المؤلف قد لجأ إلى دعم الحقائق بالمستندات الرسمية، بينما اختار جانب الحذر فى التعليق والحكم عليها، مما جعلها مقنعة. ويبدأ عرض الأحداث بعام ١٩٢٣، حين عين «جروبا» قائما بأعمال السفارة الألمانية فى كابل. والفصل الأول من الكتاب يبين على نحو نموذجى، كيف أقبل المؤلف بكل طاقته على أداء مهنته، ومع ذلك تسلح بقدر كبير من الموضوعيـة. ويعد وصفه لفترة الحرب العالمية الأخيرة قطعة من التاريخ الدولى. ومما يستحق الاشارة إليه عرضه لفشل هتلر ونظريته العنصرية، التى تصورت أن هنالك «تفوقا» للآريين على الساميين.

ويعد هذا الكتاب مرجعا أساسيا، جدير بكل مهتم بالشرق أن يطلع عليه، كما أنه وثيقة فائقة الأهمية بالنسبة لتاريخ العلاقات العربية الألمانية.

Kazimierz Michalowski, Faras, die Kathedrale aus dem Wüstensand. Aufnahmen von Georg Gerster. Aus dem Polnischen und Französischen übersetzt von Alfred Loepfe und Artur Vogel. Wissenschaftliche Beratung: Martin Krause. Typographische Gestaltung: Ernst Scheidegger. Benziger Verlag, Einsiedeln, Schweiz, 1967.

لو أن السد العالى لم يوضع موضع التخطيط والتنفيذ لما استبعد العثور على كنيسة فرس القبطية، التى ظلت مختفية تحت أطلال قلعة عربية وسط هضبة رملية.

ولقد حصل المعهد البولندى، الملحق بجامعة وارسو، للتفتيش عن الآثار فى حوض البحر المتوسط، عن طريق مكتبه فى القاهرة، على امتياز البحث فى منطقة فرس فى صيف عام ١٩٦٠. وبالطبع ما كان يدور بخلد أحد ما كانت تخبئه هذه البقعة من أسرار. كل ما هنالك أن أمرا واحدا كان ثابتا منذ قامت حملة أوكسفورد باستكشاف هذه المنطقة تحت قيادة العلامة جريفيث، وذلك بين ١٩١٠–١٩١٣، وهو أن «باخوراس» القديمة، التى صارت تدعى اليوم «فرس»، كانت فى عهد الفراعنة والعهد القبطى النوبى مركزا ثقافيا هاما.

وقد بدأت عمليات التنقيب عن الآثار فى هذه المنطقة منذ الأيام الأولى من شهر فبراير عام ١٩٦١. وقام ميشالوفسكى بوصف كافة الخطوات التى تمت فى هذا الصدد بما تتطلبه الدقة العلمية. ويمكن العثور على أوسع عرض تفصيلى لهذه العمليات فى كتاب «حفريات بولندية فى فرس» Faras, fouilles polonaises، الذى ظهر منه حتى الآن مجلدان، يقـوم عليهما الكتاب الذى نتناوله بالتعليق فى هذه العجالة.

وقد تتبع جيورج جرستر، المصور الذى يعرفه قراء مجلتنا (فكروفن، عدد «١٠»)، طريق التنقيب عن هذه الآثار بآلتـــه الفوتوغرافية. وكم كان الاكتشاف مثيرا للدهشة والاهتمام إذ عثر على ما يفوق مائة لوحة جدار كبيرة، فى كنيسة أسقفية فرس. وترجع هذه اللوحات إلى القرنين الثامن والحادى عشر، حيث تشكل الجزء الرئيسى من هذا الكتاب (يوجد القسم الأكبر من لوحات الجدران فى المتحف القومى بالخرطوم، أما الشطر الأصغر منها فموجود فى المتحف القومى بوارسو.)

ولقد تم طبع صور اللوحات فى دار «كونتسيت وهوبر» Conzett und Huber بزيوريخ، أما النص فطبع بمعرفة دار نشر Benziger التى ما ادخرت جهدا لتخرج الكتاب فى ثوب متألق يليق بما لهذه المكتشفات من قيمة أثرية كبيرة.

Quellen persischer Weisheit. Firdausi, Hafis, Nisâmî, Omar Chajjâm, Sa'di. Verlag Leobuchhandlung, St. Gallen, Schweiz, 1967.

لقد جمع إ. هيتنجر هذه الباقة من الحكم الفارسية بعناية وحدب كبير. ولقد أضفى عليها تانهايمر رداء جذابا مشوقا. والحق أن هذا الكتيب الجديد من سلسلة «الينابيع» (ينابيع البهجة، والسعادة، والحب) لمن أجمل ما صدر من المجلدات الصغيرة الحجم التى أصلح ما تكون للاهداء فى عام ١٩٦٧. ثم أننا –نحن معشر الألمان– لنشكر جامع هذا الكتاب على ما قدم لنا فيه من روائع فرسان الشعر الشرقى أمثال الفردوسى وحافظ. ولعلنا أحوج ما نكون فى الوقت الحاضر إلى دعم الصلات الروحية مع الشرق.

S. U. Graf, Abenteuer Südarabien. Oel verwandelt Allahs Wüsten. Illustriert. Chr. Belser Verlag, Stuttgart 1967.

أهم ما فى هذا الكتاب لوحاته الفوتوغرافية الملونة. فهى تعرض لقطات رائعة، وتصور الخصائص المميزة حقا لمنطقة جنوب الجزيرة العربية. وليس من العجيب أن تخرج فى هذه الطباعة الممتازة عن دار نشر «بلزر»!

ونص هذا الكتاب يتميز بالموضوعية، بل أنه أحيانا ما يبدو صلبا إلى حد ما. ونحن لا ندرى على وجه التحقيق ما إذا كان على صورته الحالية كافيا لتحقيق متطلبات النشر.

نلاحظ والألم يتقطر من فؤادنا أن تقسيم ألمانيا قد صار أيضا من الأمور المعروفة فى جنوب الجزيرة العربية، وأن الشعب العربى هناك صار ينظر بعين الريبة والشك إلى الألمان الغربيين. ومع ذلك فحب الألمان للشرق عبر قرون طوال لا يعرف مثل هذه الحدود.

Ahmed Muddathir, Die arabische Presse in den Maghreb-Staaten. Deutsches Institut für Afrika-Forschung, Hamburg 1966.

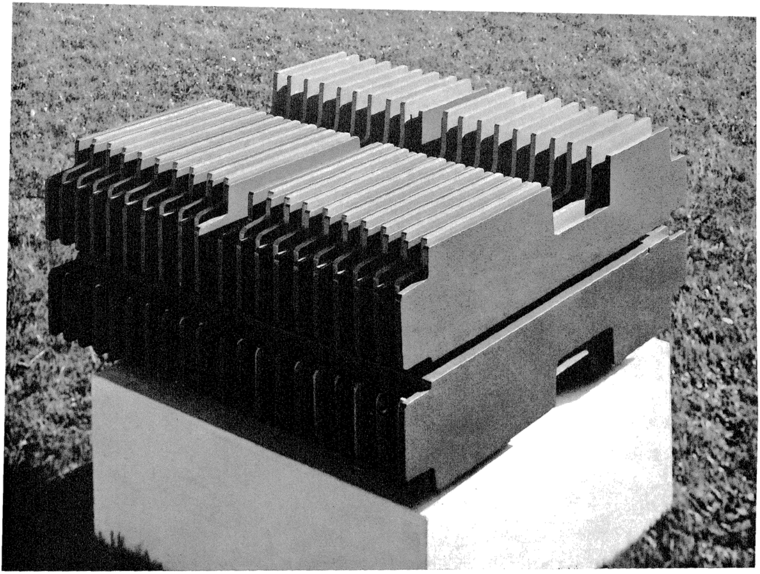
صدرت هذه الدراسة الجديدة بالاهتمام فى صورة المجلد الثالث لسلسلة «المساهمات الهامبورجية فى دراسة أفريقيا». وهى تعالج الصحافة فى المغرب الأقصى، والجزائر، وتونس، وليبيا. كما أنها تتعرض للارسال الاذاعى والتلفزيونى فى هذه الأقطار على السواء، خاصة وأن كلا من الراديو والتلفزيون لازال يلعب هناك دور المنافس الخطير للصحافة. وسوف يتبدل هذا الوضع بمحو الأمية من هذه البلدان، لا سيما وأنها –أى الأمية– إذا أضيفت إلى ضعف القوى الشرائية تحد من تطور الصحافة وذيوعها. (ويقدم لنا المؤلف النسب التالية للأمية فى شمال أفريقيا: ليبيا: ٤٠ بالمائة، تونس والمغرب: ٦٠ بالمائة، الجزائر: ٧٣ بالمائة.)

كما يعرض الكاتب للصحافة الناطقة باللغات الأجنبية فى هذه البلاد العربية من أفريقيا الشمالية، وهو يرى هنا أن دور هذه الصحف سيستمر فى فعاليته طالما أن الصحافة العربية فى هذه الأقطار لازالت بحاجة إلى المزيد من الخبرة والحرية التى تسمح لها بأن توطد أركانها على مدى أقوى وأوسع. وهذا –كما قلنا– رأى مؤلف الكتاب، الذى لم يدخر وسعا فى اتخاذ جانب الدقة والموضوعية، مما يجعل أحكامه محطا للاعجاب.

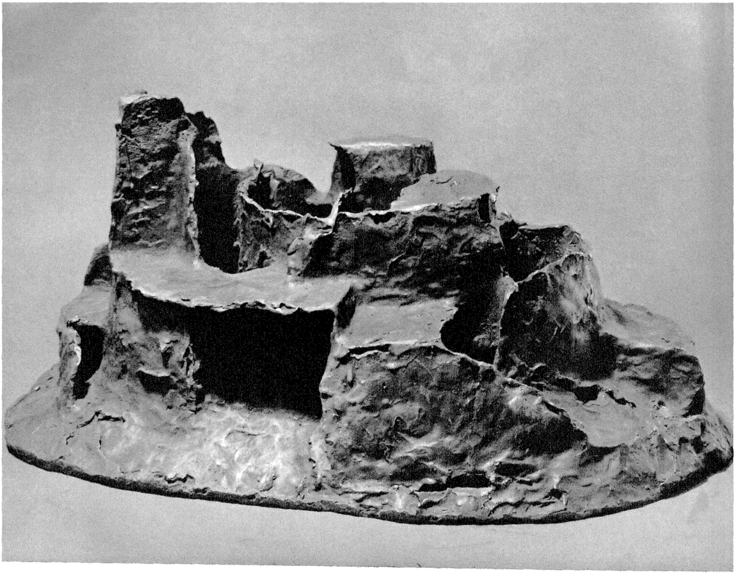
Stefan Andres, Ägyptisches Tagebuch. R. Piper Verlag, München, 1967.

يعرض «آندرس» يوميات رحلته الثانية إلى مصر. وقد كنا ننتظر من أديب مثله أن يستعد لرحلته كما يجب. ولعله فعل ذلك، ولكنه لم يلجأ إلى المصادر الصحيحة على أى حال.

ومن المؤسف أن هذا الكتاب ملىء بالأخطاء والتحيزات، وخاصة فيما يتعلق بالاسلام. خسارة أن المؤلف لم يعرض نص كتابه قبل دفعه إلى المطبعة على مستشرق يعرف مصر حق المعرفة كآرنولد هوتنجر، وخسارة أيضا أن ناشر الكتاب لم يفكر فى نفس الأمر. ولو فعل أيهما ذلك لأمكن صون المؤلف عن الانزلاق إلى استنتاجات خاطئة، دون التدخل فى ملاحظته للوقائع.



اوتس كامپمان Utz Kampmann، رادياتور ج ٣. خشب ملوّن، عام ١٩٢٢.



اورزولا ساكس Ursula Sax ، توسكانا ٢ ، برنز. تصوير : گنيلكا ، فى برلين

نشكر دار الفنون Akademie der Künste ببرلين التى انعم الينا بهذين التصويرين.

Hans Werner Richter, Karl Marx in Samarkand. Illustriert. Hermann Luchterhand Verlag, Neuwied 1966.

هانس ڤرنر ريشتر مؤلف هذا الكتاب (من مواليد ١٩٠٨) هو مؤسس «جماعة ٤٧»، التى تعد أهم رابطة أدبية فى ألمانيا الاتحادية. ولقد زار ريشتر بناء على دعوة من اتحاد الأدباء السوڤيت كلا من أزبكستان وتاجيكستان، وذلك فى خريف عام ١٩٦٥.

وفى عام ١٩٣٠ زار نفس هذه البقاع أديب آخر اشتهر فى عصره بلقب «المخبر الصحفى الطائر»، وهو إجون إرڤين كيش، الذى كان صديقا لفرانتس كافكا. ويعد «كيش» مرافقا غير مرئيا بالنسبة لـ«ريشتر» فهو–أى ريشتر– يكثر من اقتطاف روايات سلفه عن تلك المناطق، وبذا يقف القارىء على مقارنات لا تخلو من أهمية بالغة بين ما كانت عليه هذه البقاع منذ ٣٥ عاما، وما صارت عليه فى يومنا هذا.

ومع كل التغيرات الهائلة التى طرأت على أزبكستان وتاجيكستان إلا أن ماضيها لم ينمح تماما. فمثلا قد يندر اليوم أن تجد هناك اعتناقا أو ميلا صريحا لعقيدة الاسلام، إلا أن روح ذلك الدين لا زالت تلمس هناك فى وضع المرأة، ودور الرجل فى الحياة.

«لى أبناء تسعة» هكذا بادر المؤلف «مشرف أحمر» لمزرعة قطن، ومضى يقول: «والآن سيتزوج أحدهم بالطبع من أراها له صالحة كزوجة. فنحن المسنون نعرف ما هو الأفضل لأبنائنا الشباب.»

ولإن كان الحجاب قد زال عن النسوة والفتيات، إلا أن خفر العذراوات لم يزل عنهن. وكثيرا ما تعنى هناك كلمة «عذراء» المديح والاطراء.

ويفضل شباب هذه البقاع فى يومنا هذا، ممن صاروا مدراء مصانع ولا زالوا فى الثلاثينات، أن يناقشوا «الحقائق» على قضاء الوقت فى الجدل الأيديولوچى. فهم يبحثون العائد الذى تحققه مصانع الأكلمة والسجاد، والمزارع الخ.

وقد زود هذا الكتاب الذى يحبب إلى القارى متابعته، بالكثير من الصور واللوحات القيمة، فضلا عن الخرائط والبيانات الاحصائية. إلا أننا كنا نود للمؤلف أن يكون على مزيد من الاطلاع على دين الاسلام، وأن يكون أقل تحيزا فى هذا الصدد. فهو مثلا يستعمل باللغة الألمانية عبارة Mohammedaner (المحمديين)، وصحتها المسلمين: Die Muslime.

Sahara. Herausgegeben von Christoph Krüger unter Mitarbeit von Alfons Gabriel, Peter Fuchs, Théodore Monod und M. Kassas. Anton Schroll Verlag, Wien und München 1967.

هذا السفر غنى لأقصى درجة بالمادة الاعلامية الخبرية. فنصه الذى يعالج كافة مظاهر الصحراء مدعم بالاحصائيات، والرسوم الكثيرة، والصور الفوتوغرافية الملونة.

وكانت مساهمة الأستاذ الدكتور ألفونس جابريل فى هذا الكتاب عن «جغرافية الصحارى»، كما حرر فيه «كريستوف كروجر» فصلا آخر عن «ما قبل تاريخ الصحارى»، ودون الدكتور بيتر فوكس مقالة عن «شعوب الصحارى»، والأستاذ «تيودور مونود» عن «حيوانات الصحارى»، وم. قصاص عن «نباتات الصحارى». وكل هؤلاء الكتاب إخصائيون فى الميادين التى عالجوها، مما يجعل هذا السفر مرجعا يوثق به ويعتمد عليه فى التعرف على أكبر صحراوات هذه الأرض.

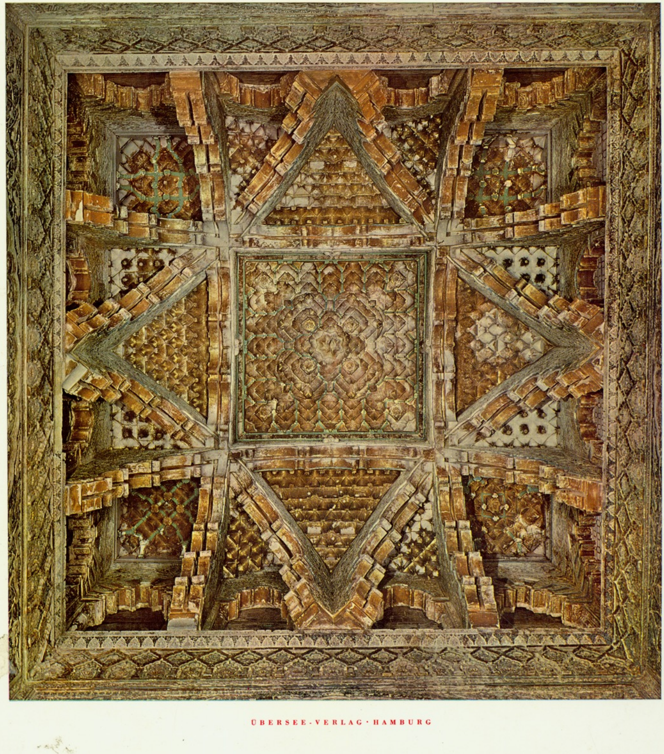
Märchen der Kabylen. Gesammelt von Leo Frobenius, neu herausgegeben von Hildegard Klein. Eugen Diederichs Verlag, Düsseldorf-Köln, 1967.

يحتوى هذا الكتاب الذى صدر ضمن سلسلة «أساطير الأدب العالمى»، وهى التى سبق الاشارة إليها عدة مرات (أنظر فكر وفن، عدد «١١») على مختارات من الأساطير الشعبية، التى كان «ليو فروبنيوس»، الباحث الألمانى الكبير، المتخصص فى استكشاف خصائص المجتمعات الأفريقية، قد جمعها فى عامى ١٩١٤/١٣. (وكان قد سبق نشر هذه الأساطير إلا أنها نفذت منذ وقت طويل).

وتوضح لنا هيلديجارد كلاين، المشرفة على إصدار هذه الطبعة، معالم عالم القبيلة الأفريقية، التى لا شك أنها صارت مختلفة عما كانت عليه فى عهد فروبنيوس. ومن هنا صار يحق للسيدة كلاين أن تضع سؤالها الأخير: «إلى متى ستستطيع الأساطير القديمة أن تقف، من عليائها فوق جبال القبائل، فى وجه الريح الجديدة التى تمسح أفريقيا من الشمال حتى الجنوب؟» (– أنظر ص ٣١٣ بالمرجع المذكور).

مكتبة الدوق كارل آوجوست فى مدينة ڤايمار.

FIKRUN WA FANN 12



ÜBERSEE-VERLAG · HAMBURG